СВІТИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

т. II

MEMOIRS OF THE SHEVCHENKO SCIENTIFIC SOCIETY
MÉMOIRES DE LA SOCIÉTÉ SCIENTIFIQUE ŠEVČENKO
MITTEILUNGEN DER SCHEVTSCHENKO GESELLSCHAFT DER WISSENSCHAFTEN

Philological Section, vol. 215

THE WORLDS OF TARAS SHEVCHENKO

v. II

ESSAYS

on the 185th Anniversary of the Poet's Birth

Edited by

Larissa M. L. Z. Onyshkevych,
Assya Humesky, and John Fizer

Shevchenko Scientific Society
New York — Lviv 2001

ЗАПИСКИ
НАУКОВОГО ТОВАРИСТВА ІМ. ШЕВЧЕНКА

Філологічна секція, т. 215

СВІТИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА
т. II

ЗБІРНИК СТАТТЕЙ
до 185-річчя з дня народження поета

редактори
Лариса М. Л. Залеська Онишкевич,
Ася Гумецька, Іван Фізер

Наукове Товариство ім. Шевченка
Нью-Йорк — Львів 2001

Shevchenko Scientific Society
63 Fourth Ave, New York, NY 10003-5200

Partially funded by the Ostap Kotyk-Stepanovych Publication Fund
of the Shevchenko Scientific Society.

Library of Congress Cataloging in Publication Data: 91-060895
Shevchenko Scientific Society.
The Worlds of Taras Shevchenko. v. II.
Essays on the 185th Anniversary of the Poet's Birth.
Text in Ukrainian. Includes Index.
ISBN: 0-88054-140-7

ЗМІСТ

Вступ 7

Слово на відкритті Шостої Шевченкознавчої Конференції 9
ЮРІЙ ШЕВЕЛЬОВ

1. ПОЕТИКА І СТИЛІСТИКА
Поет, розп'ятий на "ізмах" 17
ЯРОСЛАВ РОЗУМНИЙ
Спостереження над експресивними засобами в поетиці Шевченка (на підставі аналізи вірша "Думи мої...") 45
АСЯ ГУМЕЦЬКА
Художня структура романтичної лірики Шевченка 69
ОЛЬГА КАМІНЧУК
"Назар Стодоля": світ символів 76
ЛАРИСА МОРОЗ
"Моя сестро, дружино святая!" як шлях до остаточного поєднання двох симбола 82
ЛАРИСА М. Л. З. ОНИШКЕВИЧ
Іронічний рай Шевченка 91
МАКСИМ ТАРНАВСЬКИЙ
Природа в поезії Шевченка — звук, колір, символ 103
АСЯ ГУМЕЦЬКА
"Звук" в аперцепційній системі Шевченкового вірша 123
АНАТОЛІЙ МОЙСІЄНКО

2. СТРУКТУРА
Ґрадаційна композиція в ліриці Шевченка 139
НІНА ЧАМАТА
Структурна єдність Шевченкових "Давидових псалмів" 152
РОМАН КОРОПЕЦЬКИЙ
Спільні риси побудування Шевченкової прози та його "Журналу" (на матеріялі повісти "Художник") 165
ВОЛОДИМИР ГІТІН

3. ПРОЧИТАННЯ ШЕВЧЕНКА
Трагедія індивіда і трагедія нації (спроба екзистенціяльного зближення) 183
АНДРІЙ ДАХНІЙ
Шевченко в літературно-художній інтерпретації Василя Пачовського 193
ЄВГЕН НАХЛІК
Феноменологічний аспект категорії читача в творчості Тараса Шевченка 210
МАРІЯ ЗУБРИЦЬКА
До проблеми сприйняття Т. Шевченка в сучасній Україні 217
БОГДАН АЖНЮК

Тарас Шевченко в жіночих студіях 229
НІЛА ЗБОРОВСЬКА
"Причинна" і Шевченко: Інтерпретація поетичного "Я" 245
АННА ЧУМАЧЕНКО

4. МОВА
Шевченко і церковнослов'янська мова 265
БОГДАН СТРУМІНСЬКИЙ
Дещо про діялектну основу Шевченкової мови 271
АНДРІЙ ДАНИЛЕНКО
Тарас Шевченко і формування української наукової мови 287
ІРИНА КОРОПЕНКО

5. МИСТЕЦТВО Й МУЗИКА
Шевченкова сепія "Старець на кладовищі"
(Історія створення та семантика символів) 297
ВОЛОДИМИР ЯЦЮК
Музичні імпульси в поезії Шевченка
та композиторські інтерпретації віршів 316
ТАМАРА БУЛАТ
Сольоспів "Гетьмани, гетьмани" Миколи Лисенка
до тексту із Шевченкових "Гайдамаків"
в історичному та аналітичному насвітленні 333
ЯРОПОЛК ЛАСОВСЬКИЙ

6. ШЕВЧЕНКОЗНАВСТВО І ШЕВЧЕНКІЯНА
У Петербурзі після заслання: Джерелознавчі уваги 347
ВІКТОР ДУДКО
Раннє шевченкознавство в Канаді (1914-1944) 354
ЯР СЛАВУТИЧ
Англомовна шевченкіяна останніх двадцяти років 358
МАРТА ТАРНАВСЬКА

7. ХРОНІКА
Фотолітописець Шевченкіяни: Яків Давидзон 367
ЛЮДМИЛА ЗІНЧУК
Над Каспієм лунає "Заповіт" 374
ЛЮДМИЛА ЗІНЧУК

8. ДОДАТОК
листи, привіти для конференцій
вітання від Олеся Гончара 385
вітання від ген. консула Юрія Богаєвського 387
програми шевченківських наукових конференцій
у Нью-Йорку (1991-1999) 388

ПОКАЖЧИК ІМЕН І НАЗВ 392
Про авторів 410

ВСТУП

1980 року дві українські наукові установи Нью-Йорку: Наукове Товариство ім. Шевченка (за головування Ярослава Падоха) та Українська Вільна Академія Наук у США (за президентства Юрія Шевельова) у співпраці з Українським Науковим Інститутом Гарвардського Університету (за директорства Омеляна Пріцака) започаткували в Нью-Йорку спільні шевченкознавчі конференції, що стало вже традицією. Від того часу відбулося 20 конференцій і 1991 року, до 175-річчя поета, появився перший шевченкознавчий збірник СВІТИ ШЕВЧЕНКА, в якому взяло участь 28 авторів. Десять років після того видаємо другий том, цього разу, крім статтей відомих членів згаданих наукових установ, включаємо також статті авторів і з американського континенту, й з України, зокрема тих, які брали участь у цих конференціях, коли були на стажуванні в американських університетах.

У збірнику СВІТИ ШЕВЧЕНКА II є статті відомих дослідників творчости Шевченка, а також нових і молодих науковців. Правда, деякі поміщені тут праці були відчитані, коли ці дослідники були ще докторантами, а тепер вони вже здобули визнання як науковці. Тематичне розмаїття цього збірника, багатоплянове прочитання й осмислена рецепція Шевченкового тексту, знов і знов засвідчують невичерпаність і невичерпність тем наукових досліджень творчости Шевченка.

Завершуючи цим збірником відзначення 125-го ювілею Наукового Товариства ім. Шевченка, НТШ в Америці радо передає цей том у руки читачів.

Висловлюємо щиру подяку др. Тамарі Гундоровій за співпрацю над текстами, Вікторові Дудкові за допомогу з бібліографією авторів з України і Левкові Чабанові за підготовку списку програм конференцій. Зокрема велика вдяка Андрієві Даниленку за редакційну допомогу, Мирославі Приході за мовну редакцію, а Наталі Бабалик за технічну редакцію.

Лариса Онишкевич, Ася Гумецька, Іван Фізер

СЛОВО НА ВІДКРИТТІ ШОСТОЇ ШЕВЧЕНКОЗНАВЧОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ

Цього року сповнилося 125 років від дня смерти Шевченка. Це також є сто двадцять п'яті роковини шевченкознавства. Бо шевченкознавство започатковано над труною Шевченка, зокрема промовою Пантелеймона Куліша. Від того часу воно пройшло довгу й складну історію, в якій відбилося не лише зростання нашого знання життя, особи й творчости поета, а й певною мірою загальний розвиток української нації, її світогляду, її духовности. Бо так сталося, що цей світогляд, ця духовність мінялися й зростали під знаком Шевченка, а міняючися й зростаючи, вони зумовлювали й зміни образу поета. Довга й складна історія шевченкознавства стала ніби втіленим символом історії нації.

Мимоволі нагадує це стосунок між розвитком християнства і розвитком церковної архітектури в Західній Европі. У соборах европейських країн ніби знайшов втілення дух християнства в його еволюції, дух, що визначив, само собою, в прийнятті християнської релігії й філософії, але й навіть у спробах їх відкинути. Пригадаймо головні етапи еволюції соборів і церков, природна річ, лишаючи осторонь другорядне, минуще й побічне. Ось початок: тип базиліки, успадкований ще від дохристиянського римського храму. І ось перетворення, докорінне, радикальне, цього типу — романський стиль, собор-фортеця, масивні мури, важкі колони, круглі арки, ствердження влади Бога і Церкви на землі. Далі — заперечення техніки й ідеї романського собору, ґотика, що стримить кожною вежею і вежкою, кожною статуєю, стрільчастими арками від земного до небесного, заперечує вагу й тягар долу й пориває д'горі. На зміну ґотиці приходить велич і простір ренесансу, що почасти повертається до доби базиліки, але складніше, величніше. У барокко собор ніби синтезує велич ренесансу з горінням ґотики, собор стає втіленням борсань людської душі, що з трагізму непевного земного існування поривається знов і знову в екстазу надземного й відземного. Далі здрібнення барокко й ствердження радости людського існування в грі рококових форм. А далі нове заспокоєння й рівновага в церковній архітектурі клясицизму, а ще далі, вже в нашу добу, прокладає собі шлях конструктивізм. Безнастанна зміна й співгра різних технік, стилів, осягів, за якою стоїть безмежне багатство аспектів християнського світогляду в вільному розвитку,

що склався на основі того, що умовно можемо назвати окциденталізмом.

Не можу вас узяти на відвідини і огляд соборів, на пройняття їхнім духом. Можу тільки назвати поодинокі собори й церкви, що, як мені здається, найповніше втілили зміни стилів і збереглися майже недоторкані. Ледве чи можна знайти повніший вияв стилю ранньо-християнської базиліки, ніж та, що стоїть дотепер в Аквілеї, недалеко від Венеції. Мимохідь згадаю, що на плитах її підлоги ступали й схиляли коліна просвітителі слов'ян Кирило й Методій. Романські собори ще знайдемо в багатьох місцях, мені найбільше впав у пам'ять суворий собор Сев-де-Урхелю в Катальонії. Ґотику знаємо добре всі, мій улюбленець — собор у Лінколні в Англії. Ренесанс уповні виявлений у соборі св. Петра в Римі. На барокко я покликав би вас до Франконського Банцу. Рококо найкраще виявилося в інтимності малих церков, таких, як церква братів Азамів у Мюнхені. Клясицизм послідовно репрезентований в церкві Мадлен у Парижі. По конструктивізм треба поїхати до Ліону у Франції, щоб побачити там у передмісті монастир, збудований Ле-Корбюзьє.

Це зразки розмірно чистих стилів. Але частіше люди нової доби не зносили старих соборів, але й не будували нових. Вони додавали до старої споруди частини в дусі своєї доби. Свідомо чи несвідомо вони творили архітектурні конґломерати або синтези. Не руйнуючи старого як цілости, вони вбудовували в старе нові частини. Так поставили, здавалося б, найнеймовірніші й найнесподіваніші комбінації. Скажімо, ґотична церква всередині, але з добудованим ренесансовим порталом. Або бароккові бічні каплиці в масивності романського храму... Власне такі поєднання стилів, такі стильові синтези — найхарактеристичніші для соборного будівництва Европи, як ми його бачимо сьогодні.

Я дозволив собі цей довгий відступ тому, що, думаю, він допоможе нам зрозуміти розвиток шевченкознавства. Звичайно, сто двадцять п'ять років шевченкознавства не можна порівняти з мало не двотисячолітньою еволюцією християнської архітектури. Але в новітні часи розвиток прискорився в порівнянні з часами старими. Зміни стилю соборів тривали століттями, не менш радикальні зміни напрямів у шевченкознавстві потребували тільки десятиріч. А пов'язаність цієї останньої зміни з духовністю України така ж глибока, як пов'язаність архітектури Европи християнізмом цієї частини світу (зі знаком плюса чи мінуса). Паралельність двох розвитків виявляється і в тому, що в шевченкознавстві, як у архітектурі соборів, дуже часто нові тренди виростали на запереченні старих, а ще частіше вбудовувалися в ці старі, творячи, як і в архітектурі синтези, часом несподівані й наче химерні.

Нема тут змоги давати цілісну історію шевченкознавчих студій, це вимагало б великого циклу лекцій або цілої книги. Назву лише кілька імен і кілька підходів, що видаються мені найзначущішими, найяскравішими. Добре усвідомлюю, що в цьому чимало суб'єктивности й навіть, може, випадковости. Але це не наукова студія, а тільки намагання уопуклити наше розуміння провідних явищ і осіб.

Найстаріший той підхід, який започаткували Пантелеймон Куліш і Микола Костомаров. Він спирався на ідею народности Шевченка. Усі ми знаємо, що термін народ, а відповідно й похідне від нього поняття народности, дуже неокреслений. Він може означати націю, а може означати й селянство. У первісних шевченкознавців народність і базувалося на поєднанні цих двох понять у їхній нерозчленованості. Розмежованими вони не були тоді, либонь, ні в кого. Коли намагатися їх ближче уточнити, можна побачити, що в Куліша вибивався нагору складник національного, в російських перших критиків, на зразок Івана Турґенєва або Миколи Добролюбова, виразно переважило розуміння "народности" поезії й постаті Шевченка як селянськости, може навіть у застосуванні до них було б відповідніше говорити не про селянськість, а про мужицтво. Пізніше цей підхід з позицій неокресленої "народности" ствердив себе, з деякими модифікаціями, в шевченкознавчих працях Сергія Єфремова, Миколи Сумцова й багатьох інших. З усіх підходів до творчости Шевченка він виявився чи не найживучішим. Навіть у перші роки радянської влади, в перших спробах "радянського шевченкознавства" в суті речі зберігається ця sui generis "народницька" настанова, тільки з випинанням соціяльних — замість національних — моментів. Найяскравіше може це виявилося в книжці Андрія Річицького "Шевченко в світлі епохи" (1923).

Перша спроба відійти від розпливчастости цього "народницького" підходу припадає на кінець сімдесятих років століття. Відходячи від туманности поняття "народности", Михайло Драгоманов і Федір Смірко (Вовк) пробують стати на позитивістичні позиції. Зіставляючи філософію й політичну програму Шевченка, виведену з його поетичних творів (так, ніби поезія може стати політичною програмою), з писанням Конта й тогочасних західних і російських соціялістів, Драгоманов і ті, хто з ним, висновує, що відмінності надто глибокі. Ми може поставили б це на карб романтичному корінню Шевченкової поезії, але для українських позитивістів того часу з їхнім нахилом до спрощення, неминучим висновком стає уявлення про Шевченка як мужика, талановитого, але без систематичної освіти, чиї погляди аж ніяк не відповідають тому, що Драгоманову й іншим позитивістам видається останнім і остаточним словом науки, цієї для них релігії новітнього світу.

Третій підхід, започаткований, мабуть, працями Олександра Кониського, зокрема його великою монографією 1898-1901 років, це підхід націоналістичний. Для представників цього підходу Шевченко — втілення національного світогляду, речник національного визволення і символ його. Серед діячів цього напряму можна назвати Бориса Грінченка, дещо пізніше Степана Смаль-Стоцького, Леоніда Білецького та інших. Наукове шевченкознавство тут діє в повній гармонії з народним культом Шевченка, і важко сказати, чи більшою мірою ці праці спираються на народний культ, а чи народний культ праці.

Хронологічно беручи, наступником націоналістичного шевченкознавства став підхід естетично-формалістичний, започаткований статтями, а далі книжкою Миколи Євшана-Федюшки про поета (1911 та інших "хатян", таких, як Микита Сріблянський-Шаповал). Не помилимося, сказавши, що в першій третині нашого століття представники цього напряму створили верховинні осяги науки шевченкознавства. Досить назвати кілька імен, аж ніяк не претендуючи на вичерпність: Андрій Ніковський, Павло Филипович, Агапій Шамрай, Олександер Дорошкевич, Єремія Айзеншток, Філарет Колесса, Олекса Синявський і чимало інших.

Усі ці підходи на сьогоднішній Україні не тільки не плекаються, а замовчуються або й переслідуються. Починаючи від п'ятдесятих років, панує там підхід, що його можна назвати псевдоісторичним. Універсальні вартості творчости й діяльности Шевченка замовчуються, поета намагаються показати тільки як представника своєї доби, яка й собі висвітлюється пропаґандивно спрощено. Шевченко, мовляв, боровся проти кріпацтва, проти царату. Кріпацтва тепер нема. Мовчазний висновок з цього, що поезія Шевченка має значення лише історичне, що він сьогодні мертвий. Це становить патос кращого з того, що там пишеться, як-от, праці Юрія Івакіна. Поезія Шевченка постає в цьому підході не як вічно актуальний вияв високого мистецтва, а як коментар до газет свого часу, і в суті речі застарілий, як самі газети. Це не стільки вивчення поета, як намагання зробити його непотрібним, паралізувати Шевченків вплив. Під позірною формою наукових студій проводиться безнастанна боротьба з поетом. Природна річ, що всі попередні підходи до творчости Шевченка вилучені з ужитку від Куліша через Єфремова, Євшана, Ніковського (які навіть не включені до офіційного "Шевченківського словника" (1976)) до Дорошкевича й Шамрая та інших.

І, нарешті, шостий підхід, який останніми роками розвивається на еміґрації. Його можна репрезентувати іменами Григорія Грабовича, Богдана Рубчака, Леоніда Плюща, почасти Марка Павлишина та інших. Дослідники — це різного темпераменту й методики, але

їх, здається, об'єднує кілька характеристичних рис: відмова від історизму, намагання схопити текст інтеґрально — як рух від тексту до особи і знов від особи до тексту, своєрідний психологізм, але психологізм узагальнений, так би мовити. Звідси звернення до міту, переступлення через багато різних табу...

Такі коротко, у дуже спрощеному вигляді, як я їх бачу, головні етапи в розвитку шевченкознавства. Чи перехід від одного етапу до іншого відбувався мирно, чи з появою одного етапу переставав існувати попередній? Ні, було тут, як у будівництві соборів християнської Европи. Ніяка еволюція не відбувалася без бунтів, без революцій. І дуже рідко один етап виступає в своїй чистоті, без домішок і попередніх етапів, не еклектично. Ми не можемо собі уявити, щоб у пізньому середньовіччі будували, скажімо, реймський собор у стрункості його ґотики, і от раптом з'явилися брати Азами й наповнили сувору велич ґотики вихилясами рококових звивистих ліній і голенькими путті! А якби таке сталося, припускаю, що братів Азамів спалили б прилюдно на багатті за порушення святостисвятині. Новий стиль стверджував себе в бунті, і ніколи не бракувало критиків обурення.

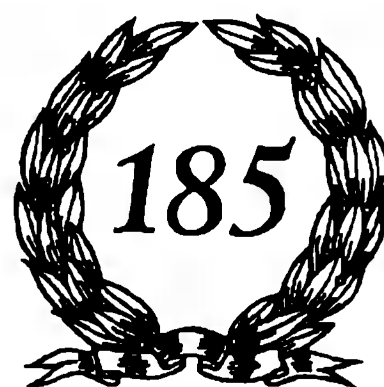
У шевченкознавстві, я думаю, було три революції. Першою був виступ Драгоманова, що викликав шок, обурення, заперечення, протести, мало не погром. Другою був виступ Євшана, що поставив не на ідейних вартостях, а на формальних осягах, і його не переносять так само дехто з наших шевченколюбів, як і радянські науковці. Третю революцію ми переживаємо тепер на еміґрації. І вона викликає такі самі протести, таке саме непорозуміння, небажання р о з у м і т и.

Цікаво, що жодна з попередніх революцій у шевченкознавстві не стала основою шевченкознавства. Не створила школи позитивістична революція Драгоманова. Ніхто не пішов суцільно й послідовно за Євшаном і Сріблянським-Шаповалом. Зрештою, революції ніколи не зміщують усе зі старого режиму, вони засвоюють багато з нього, вони вбудовуються в нього або вбудовують його в себе, як собори старого стилю всотують у себе елементи нового стилю. І все-таки попередні революції в шевченкознавстві були корисні. Вони виводили шевченкознавство з інерції, вони давали змогу поінакшому подивитися на вже зроблене, відкрити нову сторінку в шевченкознавстві. Як буде з "третьою революцією"? Чи вона стане основою нового шевченкознавства? Чи може, як і попередні, вона викличе перегляд застарілого, а далі сама зіллється з найвартіснішим у старому, як ренесансовий портал або бароккова каплиця, вбудовані в потугу старого романського собору? Тільки майбутнє це покаже.

Наша сьогоднішня конференція не тримається одного підходу. Маємо різних доповідачів, людей різних поглядів і наукових переконань, і ніхто не повинен ні з ким безоглядно погоджуватися, кожний може мати власне критичне судження, але я б радів, якби кожний мав відкриті очі до доброго в підході інших й дивився б не на поодинокі ексцеси, які неминучі в кожному переході, а на цілість наукового стилю й методи. Дякую.

Нью-Йорк, березень 1986 р.

1. ПОЕТИКА І СТИЛІСТИКА



Ярослав Розумний

ПОЕТ, РОЗП'ЯТИЙ НА "ІЗМАХ"

І

Двадцяте сторіччя увійде в історію світової культури, як сторіччя категоризувань та теоретичних узагальнювань. Кожний мистецький самовияв теоретики нашого часу намагаються підвести під спільний знаменник або вкласти його в якісь, часом не зовсім визначені, невідповідні або надумані рамки. Для цього можуть бути різні причини: (а) модерна людина настільки інтелектуально проґресувала, що вона хоче бачити речі впорядкованими і в окресленій системі; (б) людина нашого сторіччя боїться стояти одинцем і тяжіє до гурту, або (в) це звичайна гонитва за ориґінальністю й "ізмами", які міняються з шаленою швидкістю, не даючи читачеві можливости вповні засвоїти дефініцію вчорашнього "ізму".

Чи це явище є позитивним чи неґативним, чи воно сприяє чи шкодить культурному кліматові, і чи ця швидка мінливість концептувань віддзеркалює справжній стан речей, важко судити. Але цей феномен може мати неґативний вплив на формування літературного процесу і смаків, якщо критики й теоретики, задля моди, вигадуватимуть нові й нові "жарґони", підтасовуватимуть письменників і митців під десятки власних дефініцій і своїм категоризуванням вони створюватимуть штучні, естетично невиразні або й нудні формулювання. Але таке теоретизування може бути позитивним тоді, коли воно буде поміркованим, коли теоретики й аналітики виходитимуть від неповторности таланту і його внеску у свою та споріднені культури, і, вкінці, коли не буде гонитви за наслідуванням чи "дорівнюванням" цим спорідненим культурам.

Тарас Шевченко може бути прикладом такого різноголосого інтерпретування його малярства і його літературного тексту. Мали своє розуміння Шевченка народники XIX ст., для яких він був речником кривд простого люду. Інакше дивилися, і зі своїх ідеологічних та естетичних позицій навіть заперечували його деякі представники українського аванґарду початку XX ст., яким заважали "вишневі садочки" й манили фабричні гудки. А після Жовтневої революції, знову ж з ідеологічно-політичного становища, сфальшованого Шевченка забронзовано в тогу "народного поета" й "революційного демократа" та заборонено його інакшим бачити. Поза цією зоною були еміґраційні дослідники, які, при всіх джерельних обмеженнях, намагалися об'єктивно дивитися на Шевченкову присутність

у його часі та в пізнішій українській інтелектуальній історії. Очевидно, не бракувало суто прагматично-ідеологічних пояснювань Шевченка теж і в діяспорі.

Досліджування Шевченка-естета, зокрема романтизму в його творчості, почалося статтею Павла Филиповича,[0] 1924 р., в якій він, ґрунтуючись на фольклорних та інших елементах романтизму в Шевченковій поезії, приходить до висновку, що Шевченко був і до кінця залишився романтиком. А значно пізніше цю думку підтверджує Дмитро Чижевський[1] у своїх працях про українську і слов'янські літератури.

Юрій Шерех [Шевельов] поширює цей погляд, твердячи, що зв'язки Шевченка з романтизмом незаперечні, але зайво вкладати його в будь-який *ізм*. "Бо такою ж мірою, як він був зв'язаний зі своєю добою, такою ж мірою він не вкладався в неї".[2] Шерех не зовсім годиться з думкою Євгена Ю. Пеленського,[3] який твердив, що пізній Шевченко — клясицист. Шерех бачить деякі елементи клясицистичного стилю, особливо в пізнього Шевченка, але більше уваги віддає елементам імпресіонізму в Шевченковій творчості.[4]

Радянський дослідник Шевченка, Марієтта Шагінян, яка досліджувала теж творчість Йоганна -В. Ґете, відкриває в Шевченковій біографії "ґетівський елемент" і "ґетівський зміст", але твердить, що в Шевченка, — маляра й письменника, — був власний шлях. У малярстві він "виробив зовсім самостійні художні переконання, безконечно глибші й передовіші, аніж брюлловські",[5] а в Шевченковій прозі вона знаходить прикмети, що відрізняють його від багатьох сучасних йому прозаїків і роблять його "напрочуд близьким нашому часові".[6] Тут вона покликається на ориґінальні жанрові схрещення в Шевченковій повісті "Матрос",[7] але це, як пізніше побачимо, значно більше, ніж жанрові схрещення.

Думку про власний Шевченків творчий шлях розвиває Віктор Петров у статті "Естетична доктрина Шевченка" (1948), в якій, без посилання, знаходимо думки Шагінян. "Власний творчий досвід, — пише Петров, — він зводив на ступінь власної теорії. Теоретично творчість Шевченка була так само повноцінна, як і Ґете".[8] Петров звертає увагу на елементи сюрреалізму в Шевченка — сну в поемі тієї ж назви (1844) та на Шевченків "шевченкізм", з його душами та мерцями, в "Великому льоху" (1845). Першу поему Шевченко жанрово визначає як "комедію", а другу — як "містерію". "Це було проголошення літературної доктрини, яка не вкладалася в жадні тодішні теоретично визнані поняття й норми". Тому, продовжує Петров, у Шевченка треба шукати "не зв'язків з романтиками, не проявів романтизму або реалізму, а шевченкізму, розкриття його власної, своєї літературної доктрини, основ теорії,

розробленої ним із сполучення Біблії, фолкльору, історизму, революційного патосу й творчих фантасмагорій поета".[9] Це, в половині XX ст., був чи не найширший погляд на Шевченка.

До наймаркантніших недавніх праць про Шевченка поза Україною, які кинули додаткове світло на Шевченка, належить праця Григорія Грабовича *The Poet as Mythmaker*,[10] що зосереджується на дослідженні структур і парадигм Шевченкового мітичного мислення; збірник статтей Леоніда Плюща *Екзод Тараса Шевченка*[11] про проблематику в "Москалевій криниці"; збірник шевченкознавчих вибраних статтей (в англійському перекладі) зі вступом Богдана Рубчака, за редакцією Юрія Луцького *Shevchenko and the Critics*;[12] збірник праць *Світи Тараса Шевченка*[13] за редакцією Лариси Залеської Онишкевич та ін.; та окремі статті різних західніх дослідників, публікованих у наукових збірниках та журналах.

Дослідники добачають коріння Шевченкового світобачення в різних джерелах — у нерозривному пов'язанні поетової долі з долею його батьківщини, в історичному минулому, фольклорі, у християнській науці, в пантеїстичному, атеїстичному, в ідеалізмі й матеріялізмі.

Наміром цієї статті є ще раз поглянути на деякі аспекти Шевченкової естетики — теми, до якої ми частинно зверталися давніше (1973) на сторінках журналу *Сучасність* та в англійській мові в журналі *Canadian Slavonic Papers*.;[14] на його зв'язки з літературними й мистецькими хвилями того часу — теоріями клясицизму й романтизму та до якої міри Шевченкові естетичні погляди, теорії і практика перекликалися з тодішніми европейськими інтелектуальними рухами.[15]

II

Переважаюча більшість дослідників Шевченка добачає в його творчості сильні сліди романтичної течії, або відпихають його від поняття, значення якого навіть самому основоположникові й авторові цього терміна, Фрідріхові Шлєґелеві (F. Schlegel), не було до кінця зрозумілим. На поезію Шлєґель дивився крізь призму філософії, мітології, релігії та іронії. Спочатку, під впливом Йоганна-Ґотліба Фіхте (J.-G. Fichte), трансформуючи його трансцендентальну філософію в філософію творчої уяви. А згодом, коли став римокатоликом, він заговорив про необмеженість творчої свободи і свою концепцію романтизму поєднав з ідеями середньовічного християнства. Слово "романтичний" він утотожнив з поняттям "християнський", мабуть тому, що його розуміння романтичної ідеї випливало з людиноцентричної філософії та шукань загальнолюдської

правди, що є суттю християнської науки. В літературному контексті слово "романтичний" означало для Шлеґеля образне відтворення "чуттєвого" предмета. І така многоплощинність цього поняття довела до того, що Ф.Л. Люкас (Lucas), у своїй праці *The Decline and Fall of the Romantic Ideal* (1948), нарахував 11,396 дефініцій романтизму. Крім дефініцій, існує низка синонімів цього терміна, які, залежно від особистих смаків і потреб, часом означають зовсім різні речі. Таке широке поняття романтизму, що зосереджувався радше на чуттєвості ніж на змісті, природно було відкрите суб'єктивним інтерпретаціям, але, незважаючи на це, романтизм залишився рухом найприроднішим і найвсеохопнішим та, підсумувавши попередні, став джерелом для наступних мистецьких і літературних течій.

Романтизм зосереджувався на багатьох площинах людського світосприймання та на інтелектуальних і політичних зрушеннях першої половини XIX ст. Деякі концепції романтизму, як наприклад про природу, природну людину й природну релігію виробилися вже в XVIII ст., у добі Просвічення. Романтики: (а) проголосили нове поняття естетики та нову ролю громадянина; (б) наголосили на значенні природи в людському житті і в мистецтві; (в) züактивізували важливість історичного минулого та народних звичаїв у формуванні національної ідентичности; (г) повернули увагу до природних релігій та до християнського ідеалу простоти й інтеґральности; (ґ) наголосили на творчій спонтанності, новизні, уяві та щирості думки й дії; (д) підкреслили винятковість ролі мистця-генія в суспільстві; (е) підсилили вживання трагічного в мистецтві та поворот до середньовічних та "примітивних" тем; (є) піднесли культ "шляхетного дикуна" — людини первісних чеснот, неторкнутих злими впливами цивілізації; (ж) наголосили співчутливість та великодушність стосовно пригноблених і безпомічних, та (з) освятили бунт проти всяких форм насилля над людиною й народами.

Шевченків світогляд та культурно-політична ситуація в тодішній Україні вкладалися в це многогранне мислення, але він не приймав його всеціло й безкритично. Він, наприклад, вірив у виняткову ролю поета-мистця, але не ставив його вище загалу. Як продукт і частина підневільної нації, Шевченко не піддався теоретичному романтичному ідеалові вищости мистця-генія над своїм довкіллям. На місце цієї філософії він ставить ідею обов'язку, ідею поета-речника та підпорядковує одиницю інтересам загалу служінням "кобзаря", "перебенді", Христа, Марії, Алкіда, Гонти тощо. Він теж приймає погляд про велике значення історичної минувшини в житті народу, але критично ставиться до політичних помилок і короткозорости деяких державних мужів. Шевченко приймає засади християнської науки, релігійний себевияв, але є проти неприродних практик і по-

літичної утилітарности інституційної християнської церкви та екстремізму релігійних сект; він критикує застарілі навички минулого, але має велику пошану до культурних традицій і побуту. Романтизм, наприклад, осуджує строгість і дисципліну правил клясицизму та дає пріоритет романтичному суб'єктивізмові, а Шевченко, натомість, синтезує клясицизм з романтизмом. Він ніколи не був прихильником скрайнього крила теоретиків і практиків романтичної школи, що орієнтувалася на віджилу філософію й теологію середньовіччя і був проти використовування релігій і філософій для політичних цілей. Як людина, що вірила у простоту життєвої правди, він належав до поміркованого табору мислителів свого часу та виступав проти всякої спекулятивности в теорії і практиці. Для ілюстрації повищого наведемо кілька прикладів.

Про Гоголеву оцінку картини "Марія Магдалина" Олександра Іванова, Шевченко пише у своїм щоденнику: "Повний захвату лист Гоголя нічого не сказав про цей твір ані маляреві, ані досвідченому знавцеві".[16] А про працю графа Антуана де Кенсі (de Quincy) Шевченко говорить, що де Кенсі "написав дуже добрий трактат про Юпітера Олімпійського, статую Фідія. Видав його in folio препишно для свого часу [...] і, якби не додав до свого розкішного видання рисунків, мистці подумали б, що душа самого великого Фідія промовляє устами натхненного графа. Та незґрабні зрадники-рисунки попсували всю справу. Як після цього вірити цим надхненним теоретикам?"[17] Замість теорій Шевченко радить "бездушним вченим-естетам", "хірургам прекрасного", писати історії красних мистецтв: "Вазарі, — каже він, — переживе цілі леґіони Лібельтів".[18] "Я, — пише він, — помимо своєї щирої любови до прекрасного в мистецтві та природі, почуваю непоборну антипатію до філософій та естетик".[19] Це була Шевченкова реакція на тритомник польського романтика-ідеаліста, Карла Лібельта (Libelt) — *Estetyka, czyli umnictwo piękne*,[20] що дісталася йому до рук 1857 року, коротко перед його звільненням зі заслання.

Шевченко твердить, що своє ставлення до філософій та естетик він завдячував двом особам, зі своїх петербурзьких студентських часів — Олександрові Ґалічеві та Василеві Григоровичеві. З працею Ґаліча[21] Шевченко був знайомий, а в Григоровича слухав лекції з теорії красних мистецтв, гасло яких було — "якнайбільше міркувати й якнайменше критикувати". Шевченко назвав цей підхід Григоровича "платонівським".[22] Але ця сентенція нагадує, не так Платона, а дуже подібний вислів Олександра Попа (A. Pope), з його праці *An Essay on Criticism* (Нарис про критику, 1711), праці, що була своєрідним маніфестом англійського клясицизму в XVIII ст.: "Cavil you may, but never Criticize" (Прискіпатись можеш, але ніколи

не критикуй).[23] З цією працею міг бути знайомий Григорович і його студенти.

Ґаліч був прихильником філософії Ґеорґа-Вільгельма Геґеля (Hegel) і заступав погляд, що людська думка підлягає законам об'єктивного світу; що "сотворена матерія" незнищенна (хоч був проти матеріялізму); і, що "правда" — це співвідношення між знанням і предметом (і з цього становища критикував суб'єктивний ідеалізм). В естетиці Ґаліч стояв на позиціях романтизму і вважав його мистецтвом майбутнього; твердив, що творчість генія є відбиткою божественної ідеї та критикував клясичну теорію наслідування.

Шевченкові погляди збігалися з повищими думками Ґаліча, які стояли близько теорій об'єктивного, за висловом Шевченка — "поміркованого", ідеалізму, що бачив існування речей-форм незалежно від людського ума та допускав існування в них своєрідної неособової (нижчого сорту) думки — в дусі панпсихізму.[24]

Третьою важливою особою в Шевченковому особистому і професійному житті був Карло Брюллов. Його заслуги для молодого Шевченка були великі з багатьох причин. Він, на той час найвідоміший у Росії мистець, оцінив Шевченків талант, допоміг йому зискати свободу і, без формальної середньої освіти, приняв Шевченка студентом Академії Мистецтв, оселив його у своїй майстерні та практично зробив його членом свого дому. Він учив молодого Шевченка систематичної праці та вводив його в культурне життя й вищі кола тодішньої столиці імперії. За це Шевченко був вдячний своєму наставникові все життя, часто повторював думки "божественного Карла Павловича", і в щоденнику зазначив, що "користувався наукою і дружнім довір'ям найбільшого артиста в світі",[25] але "брюлловцем" не став.[26]

Не став він частиною Брюллового світу, бо мав свою критичну думку про тодішнє вище суспільство імперії,[27] і психологічно він не міг почувати себе його частиною. Шевченко був завжди свідомий своєї "купленої" свободи та свого інородства серед дуже національно сенситивного російського суспільства.

Усі ці чинники загострювали його петербурзьку самотність, про яку він говорить у вірші, присвяченому Іванові Котляревському,[28] та в численних інших творах. І це не була Шевченкова романтична поза чи маска. Перебування в столиці інтриґ, у центрі, де формувалася думка політичної експансії та гноблення, було для молодого українського інтеліґента емоційною тюрмою.

Брюллов, хоч і природний член цього суспільства, втікав від нього в Італію (де й помер 1852 р.), втікав у світ античної минувшини й клясичного порядку, в екзотику, малюючи романтично піднесені — "Італійський ранок", "Італійський полудень" та "Останній день

Помпеї". Шевченко, натомість, пише свої українські вірші, які пізніше спадуть "страшним тягарем" на його долю; заглиблюється в болюче минуле й таке ж сучасне свого народу; леліє свого "сліпця-кобзаря" та , під маскою свого "блудного сина", на своїй і тисячах їй подібних біографіях, малює державу Миколи І;[29] у своїм "Сні" сміється з того ж царя; пише людську драму — "Наймичку", своїх месників — "Гайдамаків" та свою покритку "Катерину", зведену й відкинену чужинцем та прогнану з дому за непослух батьківським пересторогам і законові роду.

III

У мистецтві романтичного Заходу ставлено наголос на інші аспекти тієї течії, до чого Шевченко ставився критично, зокрема до деяких виявів у релігійному малярстві тодішньої Мюнхенської школи, знаної також, як Lukasbruder або Nazarener. А причиною такого ставлення було те, що в англійському, а особливо німецькому романтизмі мистці надавали перевагу моральному над естетичним; були проти клясицизму й академізму в малярстві та не визнавали малювання з "натури", бо малярство, в їхній оцінці, повинно було бути тільки формою для метафізичних ідей. На таку орієнтацію Назореїв мала вплив і філософія Шлеґеля, і праця Вільгельма Гайнріха Вакенродера (Wackenroder) *Звірення, відданого мистецтву монаха* (1797), в якій він проголошував християнську суть мистецтва, що повинно бути зближене з мистецтвом ранніх німецьких майстрів, а мистець мав усі права суб'єктивного інтерпретатора з божеським надхненням.

Попередники цієї школи Філіпп Отто Рунґе (Runge) та Каспер Давид Фрідріх (Friedrich), виховані на німецькому містицизмі XVII ст., бачили великі символічні можливості світу природи для вираження релігійних концепцій. Їхній погляд на природу був пантеїстичний, і Рунґе намагався відтворювати душу людини, як частку універсальної душі природи. Малюнки Рунґе віддзеркалювали його захоплення німецьким минулим, фольклором, казкою та постійне шукання правди. Фрідріх, як глибоко релігійна людина, вимагав повного підкорення Богові, втіленому у природі і, за посередництвом краєвиду, він хотів показати всюдиприсутність Творця. Рунґе і Фрідріх інтерпретували Вакенродера в дуже суб'єктивний спосіб, натомість Назореї підходили до його тез комунально, себто як ідеологічна група-колектив.

Найбільший вклад цієї групи був у жанрі пейзажу, а найменший у монументальному історичному жанрі. Історичні картини Йосифа Антона Коха (Koch) і Петера фон Корнеліюса (von Cornelius) є ком-

бінацією ідей середньовіччя та ідей клясицизму. Шевченко ставився критично і до "соромливої наївности" Назореїв, і до філософії єднання сучасних ідей з ідеями середньовіччя не лише в мистецтві Мюнхенської школи, але також у церковній практиці.

Коли Василь Жуковський, великий прихильник малярства Назореїв, показав Шевченкові і Штернберґові привезені з Німеччини твори Корнеліюса, Петера Гесса (P. Hess) та інших членів цієї школи, Шевченко, зі здивуванням, сказав: "Та, Боже, що ми побачили в цьому величезному портфелі ... довготелесих, мертвих мадонн, оточених ґотицькими худими херувимами та інших справжніх мучеників і (то) живого усміхненого мистецтва. Побачили Гольбайна, Дюрера, але ніяк не представників малярства дев'ятнадцятого століття. До якої міри, одначе, з глузду з'їхали ці німецькі ідеалісти-живописці!"[30]

Це Шевченко бачить в естетиці Лібельта, який, як він каже, тільки пише по-польському, а зовсім "просякнув німецьким ідеалізмом". Приклади Назорейської школи нагадували Шевченкові прозу Жуковського, який вірив у "позбавлену життя красу німецького кволого й довготелесого ідеалу".[31] Лібельт сприємливий Шевченкові тоді, коли він виступає не як містик, але як поміркований ідеаліст. Шевченко був приємно здивований, коли прочитав в *Естетиці* Лібельта, до речі, не молоду думку, що "релігія у стародавніх і нових народів завжди була джерелом і двигуном красних мистецтв".[32]

На Шевченкове ставлення до романтичних теорій Назореїв міг, до певної міри, вплинути Брюллов, який не приховував своєї антипатії до німецького ідеалізму. Але Шевченкова критичність могла випливати також з його власного знайомства з теоріями ранніх німецьких романтиків, що більше теоретизували, філософували і проповідували, ніж їх наслідники, яке більше практикували як письменники й поети.

Це Шевченкове наставлення пізніше переходить в узагальнення. Шевченкова ненависть до мистецтва мюнхенського назорейського ідеалізму, зазначає Шагінян, "переросла смаковий характер і спрямувалася не на "зраду живописному началу і красі", а на ідеалізм, і словом "німецьке" поет почав називати все, що мало характер ідеалістичного світогляду.[33]

Нам здається, що Шевченкове упередження до німецького ідеалізму випливало з його досвіду — особистого й політичного, а антиестетизм релігійного мистецтва Мюнхенської школи тільки загострив його. Ця антипатія до всього "німецького" сягала Шевченкового дитинства, коли він служив у дідича-німця Павла Енґельгардта, що жорстоко поводився з ним[34] та сумних часів царювання німкені Катерини II, що будувала силу й абсолютизм російської імперії на німецьких дипломатичних протоколах,[35] засвоєних ще в дитинстві від свого батька князя Християна-Авґуста фон Ангальт-

Цербста (von Anhalt-Zerbst) та короля Пруссії Фрідріха II (Friedrich II, 1712-1779). На його погляд, "Політика великих монархів була завжди однаковою. Її основна засада — хапати все, щоб постійно збільшувати свою територію".[36] За його панування посилилася колонізація слов'янських, включно з українськими, земель німецькими та іншими колоністами. Цю експансивну політику застосувала в себе й допомагала реалізувати на Україні Катерина II. В 1762 р. вийшов під її директивою указ Сенату про заселювання України чужинцями.[37] Шевченко пише:

І розказують і плачуть [запорожці]
Як цариця по Києву
З Нечосом ходила...
І як степи запорозькі
Німоті ділила.

На сумлінні Катерини II ліквідація Гетьманщини, законодавства України та знищення Запорізької Січі в 1775 р. Продовжувалася німецька присутність в Україні і в часи Миколи І. Шевченко устами свого героя говорить: "Йому так набрид отой нікчемний світлійший [Микола І] з своєю німотою, що він помандрував би на край світа".[38]

Та, врешті, сама німецька ідеалістична філософія Шеллінґа й Геґеля, яка була захопила тоді уми багатьох росіян і перетворилася в доктрину деспотизму, а Віссаріон Бєлінський (при кінці 1830-их рр.) цією філософією оправдував російський націоналізм і автократію. Називав Шевченко німців згірдливо "німотою", "німецьким сином" і таких висловлювань про сумну німецьку ролю в Україні в Шевченка багато. І багато в нього подібних зневажливих узагальнень про інші народи, які чинили або помагали чинити кривду автохтонному українському народові.[39]

Впливала німецька присутність в імперії і на думання малосвідомих українських інтеліґентів та дворян, що вивчали й захоплювалися усім чужим, привозили в Україну "великих слів велику силу", забуваючи про власне. В ярмі ходили — "Ще лучче, як батьки ходили", а "на Січі мудрий німець картопельку садить, А ви її купуєте".

А чиєю кров'ю
Ота земля напоєна,
Що картоплю родить, —
Вам байдуже.

Ці репліки з Шевченкового *Послання,* написаного 1845 р., а як трагічно вони актуальні й сьогодні.

”Нехай скаже
Німець. Ми не знаєм”.
(1845)

Шевченкове ставлення до ”німецького ідеалізму” перекликається з думкою Аруе Вольтера, який радив французам культивувати ”власний сад”, замість слухати німецьких філософів, які ”з'їхали з глузду”.[40]

IV

Подібно Шевченко реаґує на відступлення від краси й гармонії в російському релігійному мистецтві пізнього середньовіччя — в іконографії Суздальської школи та в церковному законодавстві та ритуалах російської православної церкви, які він узагальнено називав ”візантинізмом”. Візантійське мистецтво завжди віддзеркалювало два аспекти — церковний і секулярний та наголошувало міць і політичні аспірації імперії, а церковний ритуал відтворював торжественно-театральну пишність імперського двору.

Естетика візантійського християнства формувалася на церковних і світських елементах — на вченні Отців Церкви й на грецькій філософії. Від Платона вона взяла науку про вищість духового над фізичним; від скептиків знецінення розумового й чуттєвого пізнання й піднесення віри в об'явлення, як єдиного джерела пізнання правди. Дочасне щастя втратило свою вартість у користь посмертного вічного щастя через аскезу, байдужу до зовнішньої людської краси і до краси природи. Всю увагу ця естетика звернула на внутрішній світ людини й на беззастережний послух і служіння Богові.[41]

Тіло, як елемент, шкідливий для добра душі, було зведене до схематично-стилістичних форм, сплющеної силюети, замкненої контуром людини, а світ потойбічний зображувано, як стан, вільний від хвилювання, повний спокою й духового зосередження. Всюди панує графічна лінія, майстерно виконана й підпорядкована строгій церковній ідеї.[42] Таким було візантійське мистецтво на материку й таким воно було на периферіях імперії — у храмах Києва, Равенни тощо.

Павло Зайцев дає кілька можливих причин Шевченкового критичного ставлення до ”візантинізму”: (а) Шевченко міг бути під впливом англійського історика Едварда Ґіббона (Gibbon),[43] який неґативно ставився до Візантійської імперії, а сам термін ”візантійський” пов'язував з ”віроломством, жорстокістю, фанатизмом та занепадом”; (б) у тому часі не знали й не вивчали візантійського мистецтва; (в) Шевченкові, як учневі клясичної школи, це мистецтво не

могло подобатися та (г) московські іконографи довели до крайностей візантійські стилізовані засоби.[44]

У формуванні Шевченкової опінії про російський "візантинізм" відіграли ролю два чинники — політично-ідеологічний та естетичний, як і в випадку німецького ідеалізму. Естетичний, на нашу думку, відіграв другорядну ролю. По-перше, немає сумніву, що Шевченко був ознайомлений з кращими, ніж суздальські, взірцями візантійського мистецтва, які знаходилися на території України, включно з Києвом; по-друге, Шевченко був практикуючим мистцем і стояв на ґрунті смаків і думання XIX, а не XII сторіччя. Візантійський "безплотний" схематизм міг йому, представникові нового мистецтва, не подобатися, а особливо в суздальському вигляді.

Тому в Шевченковій оцінці, значну ролю відіграла політична й церковна ідеологія Візантійської імперії, перенесена на терен Московщини — пізнішої Російської імперії, — яка тяжіла до візантійських форм, навіть після обрання власного патріярха, до речі, підпорядкованого світській (політичній) особі — цареві. У переносному сенсі "візантійство" означало в Шевченковому розумінні автократію, політичне підлабузництво та закріпачення, що існувало в Російській імперії. У вірші "Я не нездужаю, нівроку" Шевченко подає суть цього поняття :

А панство буде колихать,
Храми, палати мурувать,
Любить царя свого п'яного,
Та візантійство прославлять,
Та й більше, бачиться, нічого.
(1858)

Найяскравіше мистецьке втілення цієї ідеології Шевченко бачив у Суздальській іконописній школі, де на дереві примітивно різали й розфарбовували від руки ікони, які масово продукувалися й мали велику популярність у тодішній Росії, але не мали будь-якої мистецької вартости.[45] Приклад цього іконописання Шевченко побачив у церкві св. Юрія в Нижньому Новгороді в зображенні Христа. Глянувши, він налякався. "Мене, — пише він, — вразила якась бридка потвора, нарисована на трьохаршинній круглій дошці". Спочатку він подумав, що це "індійський Ману або Вішну заблукав до християнської божниці поласувати ладаном та оливою",[46] але пізніше дізнався, що ориґінал цієї ікони переніс (1351) із Суздаля до Нижнього Новгороду кн. Костянтин Васильович, і, що вона має славу мистецької "старовини".[47]

Сліди "візантійського стилю" Шевченко бачив теж у театральному житті того міста та в церковному культі.[48] В архиєрейській

літургії собору, куди він зайшов послухати архієрейського хору, в обстановці та декоративності служби він побачив "найпідлішу суперечність", — під час цієї "ляльковоі комедії" читали Євангелію.[49] Подібне враження він виносить із прославлених "візантійсько-старосвітських" Кремлівських Великодніх торжеств у Москві, де мало світла, багато дзвону та брак усякої гармонії і краси.[50]

Про релігійний фанатизм "старовірів", їхню нетолерантність супроти іновірців та про церкву, як знаряддя політичної експансії та асиміляції підкорених, Шевченко говорить у зв'язку з тим, що бачив у чуваському містечку Чебоксари, де набудовано, каже Шевченко, стільки церков, скільки й домів, або й більше, і в дусі "старовинної московської архітектури". І не для чувашів, а "для православія, — головного вузла давньої московської внутрішньої політики".[51] Ціла церква, на його погляд, відійшла від духа первісного християнізму і спотворила цю "просту, прекрасну, світлу істину".

Віднотовує він у своєму щоденнику деякі події в історії вселенської і римської церкви. З нагоди свята Петра й Павла, ключових постатей у християнській церкві, Шевченко наводить інцидент, на соборі в Нікеї, де св. Микола мерликійський вдарив Арія в лице, за те, що той виступив проти догми про божественне походження Христа. "В ім'я, святе ім'я ваше, так звані вчителі вселенські побились, як п'яні мужики... В ім'я ваше папи римські крутили земною кулею, і в ім'я ваше встановили інквізицію й жахливе авто-да-фе. Також, в ім'я ваше ми кланяємося бридким суздальким ідолам і чинимо на честь вашу бридку найгидкішу вакханалію. Правда — стара, отже повинна бути ясна, зрозуміла." І робить загальний висновок, наче константу, про моральну й інтелектуальну заскорузлість людської природи: — "Дивно, яке тупе людство!"[52] Чиста суть християнства, на думку Шевченка, збереглася в народних повір'ях і практиці, що відзначається безпосередністю й поетичністю. В них між людиною і її Богом відсутні штучні перегороди, форма почитання проста, але повна краси та без тіні претенсійности й театральної помпезности.

Шевченко осуджує практику інституційної церкви щодо відмови самогубцям церковного похорону. Він наводить цікавий звичай, що практикувався в Україні, де самогубців ховали в полі на роздоріжжі й упродовж року проходячий повинен був кинути шматок будь-чого на могилу покійника. По році, найчастіше в суботу перед Зеленими Святами, спалювали це сміття, як очищальну жертву в наміренні самогубця, правили по ньому панахиду і ставили на могилі хрест. Але цей "поетичний і справді християнський обряд, — говорить Шевченко, — як обряд "поганський", наказали знищити наші вищі, освічені пастирі.[53] Іронія заборони хоронити самогубців у тому, що, на думку Шевченка, церква відмовляє молитви якраз за тих, що її найбільше потребують,

іґноруючи основну засаду християнської науки — любов і всепрощення. А, викинувши з *Требника* Петра Могили "справді християнську молитву" й замінивши її молитвою про вигнання "нечистого духа" з одержимого, "Богомудрі пастирі церкви до дев'ятнадцятого віку намагаються прищепити дванадцятий вік".[54]

Відрізняється Шевченкова концепція Бога, Христа й Марії від догматично-церковної інтерпретації. Як висловився Чижевський: "Шевченко має перед собою зовсім не якусь одностайну, єдину "релігію", "релігійність", про яку всюди йде мова, та не єдине "християнство" або "грецько-православну церкву", а складний комплекс історично, раціонально та культурно різноманітних явищ та різнородних індивідуальних переживань".[55] Його поняття Бога зовсім несумісне з візантійським Саваофом — Богом-царем, жидівським Єговою — Богом кари та християнським Богом "Страшного суду". Шевченків Бог "Карать і милувать не буде, Ми не раби його, ми люде". Він "гуманізований" і може, як і людина, підлягати людським скаргам і людському протестові за "метафізичну" кривду.

А ти, всевидящеє око!
Чи ти дивилося звисока,
Як сотнями в кайданах гнали
В Сибір невольників святих,
Як мордували, розпинали
І вішали. А ти не знало?
І ти дивилося на них
І не осліпло...

(1857)

Слухаючи на кораблі зворушливу гру молодого невільника, Шевченко з іронічним докором звертається до невільникового Творця: "Чи швидко долетять ці пронизливі зойки до Твого олов'яного вуха, наш праведний, невмолимий, невблаганний Боже?.. Молю тільки довготерпеливого Господа вмалити малу частину своєї бездушної терпеливости. Молю Його хоч раз уповні прихилитися своїм олов'яним вухом до зойку своїх щирих, простосердих молителів, зойку, що пронизує душу."[56]

У Шевченковій літературній творчості існує багато звернень до Божої байдужости до індивідуального й колективного людського горя, за що поет, у байронівському дусі бунту, відмовляється від нього, заперечує або "проклинає святого Бога".

А кров, та сльози, та хула,
Хула всьому! Ні, ні, нічого

Нема святого на землі...
Мені здається, що й самого
Тебе вже люди прокляли!
(1850)

Це сліди поетичної тематики титанічно-байронічного романтизму, розпачу, сумнівів в існуванні Божому, протестом або повстанням проти Бога,[57] а часом у розпуці навіть запереченням його.

Також Шевченків Христос — це не візантійський Лоґос, ані не Пантократ; він не складова частина Тройці, а "Син Божий *Святим Духом*" [підкреслення моє, Я. Р.]. Він — вибранець Божий, який навчав "людей беззаконних слову правди і любови, єдиному святому закону", але вони не няли віри й розп'яли Його між розбійниками, як усобника й богохула, пише Шевченко у своєму *Букварі* (1861), де церковні молитви заступлено думами та фольклорним матеріялом. Отже, тут наголос на Христовому слові "правди і любови" й на духовному Божому синівстві. Цікаву інтерпретацію Христа дає Чижевський, який твердить, що в його постаті "розв'язана головна проблема людини, проблема свободи — по Христі ми вже не "мремо рабами" й саме тому "Христос займає центральне місце в історії людства, що в ньому — разом із Божою природою був у якійсь найвищій ідеальній формі вершок природи людської; в Христі найвища форма правдиво людського."[58]

Шевченко, на наш погляд, іде дальше; його Христос — це уособлення "безплотної ідеї добра й чистоти", це алегорія оновленої людини XIX ст., що вийшла з "Весни народів"; людини, готової на саможертву в ім'я "нового святого закону".

Тарас Шевченко, *Голова Христа*
Начерк. Олівець, чорнило, перо.
[26—27.IX.1857].

Є в Шевченка двоє малярських і двоє поетичних зображень Христа, які ілюструють дві концепції романтичного розуміння ролі Христа — церковно-релігійне й Шевченкове (секулярне). Перше — "Голова Христа". Це зарисовка, яку Шевченко зробив у своєму щоденнику після відвідин храму в Нижньому Новгороді,[59] яка репрезентує релігійну концепцію безплотного, спекулятивного розуміння Христа "назореями" й "суздальцями".[60] Друге Шевченкове зображення (сепією),

Тарас Шевченко, *Розп'яття.*
Сепія. 1850.

— "Розп'яття" (1850),[61] відображує світську Шевченкову ("політичну") концепцію. "Голова Христа" виконана схематично, а "Розп'яття" здійснене в достойній, драматично-героїчній позі неконвенційної постаті Христа, яка узагальнено зображує молоду людину, що своєю жертвою перемогла неправду. Це розп'яття постаті з піднесеною головою, без нотки страждання й себежаління, що, як правило, присутнє в західніх зображеннях Христа (з цвяхами, кров'ю,

похилою головою та в конвульсивній позі тіла). В додатку, Шевченкове "Розп'яття" має вигляд воскресіння, з відсутніми деталями — лиш прометеївська експресивність на тлі ледве помітних двох розбійників, а в підніжжі хреста, стояча на колінах, страдальна жінка, мабуть Марія, та, що народженням Христа "обновила зачатих у соромі", отой всюдисущий Шевченків образ нерозривної відданости і єдности дії матері й сина. Вони зображені в білому, в воскресному, наче ілюстрація до Шевченкового ідеалу нового суспільства:

> І на оновленій землі
> Врага не буде, супостата,
> А буде син, і буде мати,
> І будуть люде на землі.
> (1860)

Таким же зображений Христос у Шевченкових поемах з темою відродження, оновлення і зміни — в "Неофітах" і "Марії", де настає романтичне утотожнення соціяльно-політичної "правди" з правдою християнською та заперечення несправедливого суспільно-політичного ладу.[62]

V

Важливою рисою філософії романтизму була роля природи в людському житті. Шевченкові стосунки з природою були емоційні й раціональні. Його мистецька й літературна творчість та його листування з друзями виявляють не лише шанобливу любов і "повагу" до природи, як це відмітив Чужбинський у своїх споминах про Шевченка,[63] але й науково-пізнавальне та літературно-мистецьке зацікавлення природою. Він вдивлявся в поведінку рослин і тварин та вивчав їх боротьбу за існування.[64] "Ґете, — пише Шагінян, — спостерігав елементи розвитку в самому предметі розвитку; Шевченко бачить розвиток у співвідношенні з середовищем, розвиток органічного світу в його боротьбі з неорганічним".[65] А в літературно-мистецькій практиці він уживав природу та природні явища, як джерело символіки та філософічних узагальнень.

Все це було характерне мисленню людини романтизму, яка, повернувши природу до її первісного "анімізму", поширила й поглибила світосприймання людини XIX ст. й поставила її над теоцентричним світосприйманням середньовіччя, коли природа вважалася Божим дарунком людині з правом володіння над нею.

З ліричним захопленням Шевченко пригадує Броніславові Залєському свій пієтизм до лісів і рік Литви, ще з поетової молодости.

В листі з січня, 1854 р. пише йому, що, відвідуючи Ханга-бабу, він "доторкнувся" кожного дерева й гілочки, котрими вони колись разом любувалися; а в листі з 25 вересня 1855 р. пише, що він знову побував у Ханга-бабі, пройшовся усіми ярами та "поклонився" деревам, як "старим друзям".

Шевченкова природа виступає в різних видах. Вона може бути весняно-прекрасною для душевного відпочинку, і може бути грізно-бурхливою для розвантажування людського неспокою, протесту, бунту тощо. Вона теж антропоморфізована й між нею та людиною відбуваються не лише людські взаємини, але й перевтілення, як, наприклад, у його балядах. Ці Шевченкові стосунки з природою були оживлені романтичною вірою в Божу всюдиприсутність та переконанням, що природа й усе видиме й невидиме є віддзеркаленням і місцем існування її Творця. У такому ж романтичному піднесенні він дивився на співзалежність матеріяльного й нематеріяльного; вірив, що воля й сила духа не може виявлятися без матерії, й дивувався, наприклад, що Лібельт "пренаївно" пробував доказати цю стару істину, наче б це було його власне відкриття.[66]

Ця Шевченкова романтична віра у всюдиприсутність Творця була своєрідним пантеїзмом, який часом переходив у християнський чи теїстичний натуралізм, а в натуралізмі все було сумісне — дуалізм і монізм, ідеалізм і матеріялізм, теїзм і атеїзм. У християнському натуралізмі мистець уважався тлумачем тих захованих таємниць природи, учителем, наділеним багатою уявою, яка об'єднувала мистецьку щирість з абсолютною правдою.

Шевченковій творчій методі було притаманне єднання матеріяльного (реального) з нематеріяльним (надреальним) та морального з естетичним. Як письменника й маляра (портретиста), його цікавив внутрішній емоційний світ людини — психологізм, або людина в межових моментах, або в хвилинах, які схоплювали оте незмінне, характерне в людині. А як пейзажист він зосереджувався на "настроях" природи і вживав її для відтворювання суспільних процесів та мінливости людських почувань. Оця мінливість приводила малярів-романтиків до точного вивчення світла й атмосфери та їх впливу на характер краєвиду. І тут корінь Шевченкової уваги до світлотіні й з'ясування, чому в Академії його називали "російським Рембрандтом".

У Шевченковому мистецтві маляр був поєднаний, а часто підпорядкований поетові, для якого важним була не деталь, а зорова, умова й чуттєва метафора з сильним кольором, виразним графізмом та драматичною композицією. Ілюстрацією цього можуть бути його пейзажні акварелі або офорти дерев, зокрема дуба з сильним символічним підтекстом.

У Кос-Аральській експедиції це Шевченкове вміння перетворювати природу підсилилося теоретичним знанням. На метеорологічній станції в Раїмі він вивчав закономірності в природі — закони руху вітрів, походження і якість хмар та логіку розвитку погоди. Це була наукова експедиція, яка вимагала наукової інтерпретації природи, тому його Кос-Аральські картини — це твори мистця, геолога, метеоролога, зоолога й ботаніка.[67] У них Шевченко ілюструє не лише терен атмосферичну мінливість терену, але й вічні закони — самозбереження, пристосування або уподібнення до свого довкілля.[68]

Шевченко не погоджується з поглядом на ролю творчого натхнення, подібного до теорії Йосифа Верне.[69] На його думку, початком натхнення і повної естетичної насолоди красою природи є захоплення нею, а захопитися красою природи може мистець тільки через глибоке розуміння краси, безмежности й гармонії у природі. Не зовнішнє "божественне" (платонівське чи арістотелівське), і не внутрішнє, як еманація людського генія, і навіть не стимул "підсвідомого", а натхнення, як акт суто розумовий. Тому Шевченко радить Залєському вчитися в Академії Мистецтв, бо: "Без свідомого розуміння краси людині не побачити Всемогутнього Бога в дрібному листячку найменшої рослини". Ботаніка й зоологія потребують захоплення, інакше вони будуть мертвими між людьми. А захоплення здобувається лише глибоким розумінням краси.[70]

Не приймає Шевченко думки деяких романтиків про необмеженість творчої свободи мистця; про відмежування мистця від зображуваної ним природи і ставлення його вище за природу. Він не згідний з поглядом, що природа діє у визначених, незмінних границях, а мистець у своїй творчості нічим не обмежений. "Мені здається, — коментує Шевченко, — що вільний мистець остільки ж обмежений природою, яка його оточує, оскільки природа обмежена своїми вічними, незмінними законами." Всяке відступлення від "красуні-природи" він уважає моральною зрадою, боговідступством, подібним до Корнеліюса і Бруні. "Я не кажу про дагеротипне [фотографічне] наслідування природи, — говорить Шевченко, — Тоді б не було мистецтва, не було б творчости, не було б справжніх малярів..."[71] Цю творчу рису вірности "правді" Шевченко відмічає у Брюллова, який "одної риски не дозволяв собі провести без моделі. А йому, як сповненому творчої сили, це, здавалось би, було дозволене. Але він, як палкий поет і глибокий мудрець-серцезнавець, зодягав свої високі, світлі фантазії в форми непорочної, вічної правди".[72]

І якраз у цій близькості до "правди" Шевченко бачив мистецьку переконливість Брюллова, що ділив свої моделі на ті, що в "античних галереях" і ті, що в живій природі. Антику, радив він своїм студентам, треба малювати в галереях, — "в натурному ж класі намагайтеся

передавати живе тіло, воно таке прекрасне, що тільки вмійте осягнути його, та й не вам ще поправляти його, тут вивчайте натуру, яка у вас перед очима..."[73]

Цей Шевченків погляд на закон природи і свободу мистця дуже схожі, а може взяті з *Нарису* Попа, де він пише:

> Nature, like Liberty, is but restrain'd
> By the same Laws which first herself ordain'd...

(Природа, як і свобода, є обмежена/ Тими самими законами, які її саму визначили...). Ці принципи Поп виклав у поемі Windsor Forest (Віндзорський ліс, 1713), у якій він поєднує описи англійської природи з відкликами на сучасні політичні події. До речі, деякі твори Попа Жуковський був переклав на російську мову, а твір Попа *Нарис про людину* (Essay on Man, 1732-34) втішався великим успіхом у Росії XVIII ст., незважаючи на те, що текст твору був викривлений церковною цензурою. Тому думки Попа могли бути доступні теж Шевченкові з самого джерела, або з лекцій професорів Академії.

Сліди *Нарису* Попа бачимо також у Шевченковій пораді Залєському розвивати своє почуття прекрасного не з теоретичних трактатів, а з самих творів майстрів. Він рекомендував йому сфотографувати (у колекціонера, Миколи Дмитрієва) естампи нової французької школи, романтика Фердінанда Делякруа (Delacroix), Поля Деляроша (Delaroche), Ораса Верне (Vernet) й інших. "Тримай ці копії в себе, — писав Шевченко, — дивись, милуйся ними щодня й щогодини: це так може навчити й виробити смак, як жодна велерозумна й велемовна естетика й філософія".[74] Зовсім у дусі теорії XVIII ст., коли панувало переконання (ще від середньовіччя й Ренесансу), що письменник повинен учитися від клясиків минулого. Поп, сам дуже успішний автор "Імітацій Горація", у своєму *Нарисі* так підсумовує цю рису XVIII ст.:

> Be Homer's Works your Study, and Delight,
> Read them by Day, and meditate by Night,
> Thence form your Judgement, thence your Maxims bring,
> And trace the Muses upward to their Spring;

(Вчини праці Гомера своєю школою й насолодою,/ Читай їх вдень і роздумуй вночі,/ Тоді зроби свій суд, тоді сформуй свій погляд./ І йди слідом за Музами вгору до їх джерел).

Отже, як видно, в Шевченковій малярській творчості існують ясні сліди романтизму, контрольованого критичним умом людини, яка не зривала з основними принципами почуття гармонії й дисципліни клясицизму.

Основник романтизму, Шлеґель, дивиться на поезію крізь призму філософії, мітології, релігії й іронії. У Шевченка, до більшої або меншої міри, ці елементи існують, але він їх доповнює, поглиблює, редукує до мінімуму або виходить поза їхні межі. Шевченко дивиться на них, сказати б, з індуктивної перспективи, виходячи не з ідеї до партикулярного, а навпаки. Вихідною точкою всіх його узагальнювань є свобода й особиста гідність людини. Шевченко не підтасовує людину під домінуючу філософію, але ставить людину над філософію. Людське почування й людська реакція на суспільні процеси, на людські вияви щастя й болю є об'єктом його творчої студії. Все це він хоче донести своєму читачеві рідною мовою або мовою російською. В деяких випадках він уважав, що цей твір "конче написати по-російському", хоч сам зізнавався: "кепсько володіє російським віршем".[75] Шевченко шукав різних мистецьких доріг до свого читача. Дорога сну, хоч і не нова, бо відома вже в літературі середньовіччя, була однією з них, але Шевченко застосовує в наступному прикладі стан між сном і свідомістю — півсвідомість, переткану елементами зоровими і звуковими — коляж не лише різних жанрів, але й різних типів мистецтва..

В автобіографічній повісті "Матрос" (або "Прогулка с удовольствием и не без морали")[76] є картина, в якій Шевченко пішов поза клясицизм і глибше романтизму. Він сягнув сюрреалістичного схрещення реального з уявним, свідомого зі сонним крізь призму — поета, прозаїка, маляра й музиканта: "Я почав відчувати надзвичайно приємний переходовий стан між сном і не-сном. У гармонійній півтьмі шукав я уявою та майже заплющеними очима якогось, хоч трохи освітленого предмета, щоб на ньому зупинити зір, що пригасав. Морок густішав, світло слабшало. Вії мої поволі до себе наближалися і нарешті заплющилися [...] В густій та тихій октаві бурі мені почулася жалісно-журлива мелодія нашої народньої думи, думи про Олексія, поповича пирятинського. Мелодія стала голосніша, слова розбірніші і вкінці такі розбірні, що я міг вторувати співакові і голосом, і словами. І я вторував таким віршем:

На морі синьому, на камені білому
Ясний сокіл квилить-проквиляє,
На синє море пильно поглядає,
З[за] моря добичі вижидає-виглядає.

Мелодія, що я її почав вторувати, переходить у речитатив і помалу затихає, мов безнадійні стогони мученика, що вмирає самотній. Нарешті й речитатив замовк".[77]

Тут, на межі сну і свідомости, грою та мінливістю мелодій, барв, світла й темряви та потоком підсвідомих асоціяцій — темних хмар, чорних бакланів, "прекрасно-страшного" моря та реву бурі-потвори, Шевченко, компонує Бетовенську симфонію самотности.

Як ми бачили, Шевченко відкидав теоретичний абстракціонізм в аналізуванні мистецького твору, був проти форми для самої форми і проти зовнішньої орнаментики, що затемнювала зміст і внутрішню суть твору. Але в особистій практиці він був дуже уважливий до стилю, щоб не бути високомовним до смішного, або сентиментальним до безглуздя, або улесливим до підлоти.[78] Він завжди бажав висловлювати себе "якнайпростіше" і "якнайблагородніше" і в цьому напрямі, як сам зізнається, він важко й довго працював. Письменникам, казав він, повинні платити не за писання, а за переписування своїх творів. Шевченко користується мовою живих людських образів та образами, взятими з природи. Його символ і метафора побудовані на конкретних поняттях, особливо на лексиці, надиханій побутово-обрядовим змістом, або емоційною енергією, що діяли б у кількох площинах сприймання. І ще, Шевченко мислить і комунікує як маляр — картинами, які формуються в живі візуально-значенневі або філософсько-мітичні концепції — любови, відданої любови-жертви, страждання, зради, закону, насилля, суперечності, гармонії тощо, — на конкретних, щоденних поняттях — мати, стара мати, заплакана мати, вдова, зраджена дівчина, наймит, москаль, чумак, батько, цар тощо). Та на образах чисто змислового навантаження, які поглиблювали емоційне переживання.[79]

Чого мені тяжко, чого мені нудно,
Чого серце плаче, ридає, кричить,
Мов дитя голодне? Серце моє трудне,
Чого ти бажаєш, що в тебе болить?
(1844)

Шевченко також розвиває мистецький засіб насмішки, яка в нього діє на двох рівнях висміювання людських і суспільних хиб — на рівні різкого, уїдливого глузування — сатири та на рівні прихованої, благородної насмішки — іронії.

Сатирою Шевченко кпить собі з застарілих форм суспільної моралі й поведінки, з національної сліпоти й політичної неграмотности свого вищого суспільства ("Посланіє"); та, вкінці, каламбурним сміхом розкриває сервілізм вищої верстви та російську імперську політику експансії і гноблення ("Сон" і "Кавказ"). Натомість, з простого народу, що не з власної вини затратив своє особисте й національне обличчя, він сміється сміхом лагідної, витонченої і співчутливої

іронії, щоб не так докорити, як викликати усвідомлення своїх пороків і потребу перевродження. До цієї категорії належить багато Шевченкових персонажів — "блудний син", про якого ми говорили в іншому місці; "варнак", що кається за свій месницький "гріх" і змосковщений наймит-солдат, що втратив силу супротивлення злу ("Москалева криниця");[80] його покритки від наївної Катерини, в однойменній поемі, до безсоромної "дюжої Катрі" у повісті "Наймичка", та невинних "душ" у "Великому льоху". З одних Шевченко зі співчуттям сміється, інших він карає.

Подібними образами він говорить про іншу властивість доби романтизму, яку часто приписують реалізмові, — про тему покривджених і пригноблених, про шукання в добу монархій та імперій свободи і вселюдської справедливости, суду й кари над царями-гнобителями та особистого щастя:

Робочим головам, рукам,
На сій окраденій землі
Свою ти силу ниспошли.
(1860)

....
Чи буде суд! Чи буде кара!
Царям, царятам на землі?
Чи буде правда меж людьми?
Повинна буть, бо сонце стане
І осквернену землю спалить.
(1860)

....
Мені ж, мій Боже, на землі
Подай любов, сердечний рай!
І більш нічого не давай!
(1860)

Таке, здебільшого, звучання Шевченкового вірша до й після повернення з солдатчини (1857) — аж до останніх його днів. Це тема царів, як втілення зла, туги за втраченою та невільною батьківщиною, віри у прихід правди, тема самотности і свідомости передчасного свого кінця; це тема шукання друга й шукання дому. Останній — це універсальний мотив у творчості всіх поетів-еміґрантів чи поетів-вигнанців зі своєї батьківщини. Шевченко шукав цього дому усе своє життя, шукав сам або в товаристві тіней, чи "постатей туманних", як писав Ґете у своїй "Присвяті" до *Фавста.* Його біографія — це довга мандрівка додому, до якого зайшов тільки у мрії. Це біографія долі-химери, яка була то хвилево доброю, то лихою; то

сестрою-братом, то коханою, то сусідкою убогою. Всі надихали його писати вірші — вірші "нікчемні", що позбавили його волі, але не писати їх він не мав сили. Це була доля вигнанця, що в поезії знаходив свій утрачений дім, знаходив його тепло і його болі; його домом далеко від дому була мова — українська мова; і його домом було минуле його народу, а як наближався кінець його шляху, то він побачив свій дім у своїй химерній уяві, у своєму сильному бажанні. А може думав, що доля ще додасть йому дороги. Трагічно-щасливим акордом звучить остання строфа його останнього вірша, де, в розмові долею-музою він говорить про писання "епопеї" і, що найважливіше, він повертається "додому" і своїй музі-кралі говорить:

Дніпро, Україну згадаєм,
Веселі селища в гаях,
Могили-гори на степах —
І веселенько заспіваєм...
(1861)

Не диво, що Шевченко гостро реаґував на теоретично-спекулятивне, коли подумати, що ціле своє життя, зокрема останніх десять років, він вів важку моральну боротьбу з реальними "казармами", щоб вдержати на поверхні свою гідність — особисту й національну, щоб, повернувшись з заслання, могти сказати: "Мені здається, що я точнісінько той самий, що був і десять літ тому. В моєму внутрішньому образі не змінилася ані одна риса".[81] А зневажити і зломити характер "бунтівливого" Шевченка якраз було метою вироку Миколи І.

Шевченкова заслуга, як поета й політичного мислителя, в тому, що він умів поєднати свою поетичну музу з музою служіння людям утраченої людської й національної гідности. Завдяки своїй рідкісній громадянській безстрашності, своєму почуттю етичної вищости над "царями" і своєї внутрішньої дисципліни духа, він мав силу піднестися проти найбільш безоглядної й жорстокої державної системи тодішньої Европи, морально перемогти її і стати надчасовим синонімом того доброго, що несла його епоха і його поетичне слово.

---

0. Павло Филипович, "Шевченко і романтизм", *Записки історично-філологічного відділу ВУАН*, кн. 4, (Київ, 1924).

1. Дмитро Чижевський, *Історія української літератури від початків до доби реалізму* (Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук у США, 1956), 424-443.

2. Юрій Шерех, "На риштованнях історії літератури", *Українська Літературна Газета*, ч.6 (12) [Мюнхен], 1956, 2.

3. Є.Ю. Пеленський, *Шевченко-клясик* (Львів; Краків: Українське Видавництво, 1942).

4. Юрій Шерех, *Там само*, 2.

5. Марієтта Шагінян, *Тарас Шевченко* (Київ: "Дніпро", 1970), 255 стор. Переклад В. Іванисенка за виданням М. Шагинян, *Тарас Шевченко*, Издание четвертое (Москва: "Художественная литература", 1964). [Цю працю як докторську дисертацію М. Шагінян захистила (в Москві) в грудні 1944 р.]. Вона також автор низки статей про Шевченка та монографії *Шевченко* (Москва: Гослитиздат, 1941).

Цю працю Ю. Шерех уважає "неперевершеною й незаступленою", навіть після появи книги П. Зайцева (Див. Ю. Шерех, "Диптих про книжки з подвійним дном", *Українська Літературна Газета*, ч.1, 1956 [Мюнхен], стор. 7; також див. Віктор Петров, *Провідні етапи розвитку сучасного шевченкознавства*, Серія: Шевченко та його доба, ч.1, 1946 [Німеччина], Українська Вільна Академія Наук, 31-32.

6. *Там само*, 83.

7. *Там само*, 83-84.

8. Віктор Петров, "Естетична доктрина Шевченка", *Арка. Література. Мистецтво. Критика*, ч.3-4 (березень-квітень), Мюнхен, 1948, 39.

9. *Там само.*

10. George Grabowicz, *The Poet as Mythmaker. A Study of Symbolic Meaning in Taras Shevchenko* (Harvard Ukrainian Research Institute, 1982), x-170 pp.

11. Леонід Плющ, *Екзод Тараса Шевченка. Навколо "Москалевої криниці"*. Дванадцять статтів (Едмонтон: Канадський Інститут Українських Студій, 1986), 330.

12. *Shevchenko and the Critics. 1861-1980, Edited by George S.N. Luckyj*, Translations by Dolly Ferguson and Sophia Yurkevich; Introduction by Bohdan Rubchak (Canadian Institute of Ukrainian Studies.Toronto; Buffalo; London, 1980), 522 .

13. *Світи Тараса Шевченка.* Збірник статтей до 175-річчя з дня народження поета. Редактори Лариса М. Л. Залеська Онишкевич, Леонід Рудницький, Богдан Певний, Тарас Гунчак, Записки Наукового Товариства ім. Шевченка. Філологічна секція, т. 214 та Бібліотека Прологу і Сучасности, ч. 191.4, Нью-Йорк, 1991, 488.

14. Ярослав Розумний, "Естетичні погляди Т. Шевченка на візантинізм і німецький ідеалізм", *Сучасність*, ч. 7-8. 1973, 52-69; Jaroslav Rozumnyj, "Byzantinism and Idealism in the Aesthetic Views of Taras Shevchenko", *Canadian Slavonic Papers*, June 1977, vol. XIX, No. 2, 193-207.

15. У цій статті користуємося перекладом *Щоденника* на українську мову з *Повного видання творів Тараса Шевченка*, том IX, Друге доповнене видання, за редакцією Павла Зайцева (Чікаґо: В-во Миколи Денисюка, 1960).

16. *Щоденник*, 27 липня 1857.

17. *Там само.*

18. *Щоденник*, 23 липня 1857. Тут Шевченко покликається на працю Georgio Vasari (1511-1574) *Delle Vite de' piu eccellenti pittori, scultori, ed architettori,* 1550 (Джорджіо Вазарі, *Життєписи найславетніших малярів, скульпторів та архітекторів).*

19. *Щоденник*, 5 липня 1857.

20. Karl Libelt, *Umnictvo piękne, czyli 'Estetyka',* tom I (Poznań, 1849), tom II, III (S. Petersburg, 1854). Цю працю передав Шевченкові польський політичний в'язень С. Пшевлоцький з Оренбурзького корпусу, з яким Шевченко познайомився в Новопетровському укріпленні 1850 р. і підтримував зв'язок з ним під час перебування останнього в Уральську.

21. Ол. Галичъ, *Опытъ теоріи изящнаго* (Санкт-Петербург, 1825).

22. *Щоденник,* 5 липня 1857. Григорович, як відомо, брав участь у викупі Шевченка з кріпацтва (1838), і йому Шевченко присвятив свою поему "Гайдамаки".

23. Alexander Pope, *An Essay on Criticism,* 1711.

24. Панпсихізм треба відрізняти від гілозоїму (вся матерія живе) і від пантеїзму (все є Бог). Ґотфрід Ляйбніц (Leibnitz, XVII ст.), типовий панпсихіст, твердив, що світ складається з атомів енерґії, які мають певний рівень свідомости: в неорганічній дійсності — вона "спляча", у звіринній — "дрімаюча" (сонна), а в людині — "пробуджена". Бог є вповні свідомий monad. Артур Шопенгавер (Schopenhauer, XIX ст.) твердив, що внутрішня природа всіх речей — це воля, а Ґустав Фехнер (Fechner) писав, що навіть дерева є чутливі і свідомі.

25. *Щоденник*, 1 липня 1857.

26. Марієтта Шагінян. *Тарас Шевченко*, 86.

27. *Щоденник*, 26 червня 1857.

28. Тарас Шевченко,"На вічну пам'ять Котляревському", листопад — грудень, 1838, Санкт-Петербург.

29. Див.: Валерій Шевчук, "Притча про блудного сина. Кілька думок до однієї з шевченківських тем", *Наука і культура. Україна,* Випуск 21 (Київ: Академія наук Української РСР, 1987), 332-342.

30. *Щоденник*, 10 липня 1857.

31. *Там само.*

32. *Там само.*

33. Марієтта Шагінян, *Тарас Шевченко*, 88.

34. У своїм щоденнику, під датою 14 квітня 1858 р., Шевченко робить такий запис: "Семен познайомив мене з дуже пристойним молодиком — з В.П. Енґельгардтом. Багато, багато зворохнулося в душі моїй при зустрічі з сином мого колишнього дідича. *Забуття минулому... Мир і любов сучасному...*"[виокремлення моє, Я.Р.]

35. Дипломатичні протоколи охоплюють щоденні писані й неписані справи, угоди, переговори й договори, що є далеко софістикованішими, суб-

тельнішими й зловіснішими в геополітиці та в адмініструванні державних справ ніж це, на перший погляд, виглядало б.

36. Kenneth Craven, Transfers of German Protocols to Catherinian Power, Unpublished paper. New York, 30 June, 1999.

37. Вербовано на українські землі різні національності і релігійні групи — сербів, болгарів, молдаван, греків, пруссаків, австрійців, менонітів та громадян інших країн Европи. Маніфести (1762 і 1763) обіцяли колоністам в Україні такі вигоди: 1) переселення за державний кошт; 2) на два роки безоплатне харчування, помешкання, підводи для переїзду, що було відповідальністю українських селян; 3) колоністам надавалися найбагатші райони по 60 десятин на душу; 4) їм надавалося велику довгострокову позику на будівництво та на придбання інвентаря й насіння; 5) їх звільнялося на 30 років від податків та різних повинностей; 6) назавжди звільнялося їх від рекрутської повинности та військових постоїв; 7) їм давалося пільги на купівлю українських кріпаків; 8) ґарантувалося політичні права, свободу релігії й місцеве самоврядування, відкриття шкіл, церков, громадських організацій та ін. (Див.: Володимир Буткевич, "Право на Крим, хто його має: Росія? Україна?", *Літературна Україна*, 21 листопада 1991).

38. Див.: *Словник мови Шевченка,* том І (Київ: "Наукова думка",1964) 477.

39. Наприклад, лях, ляшки, ляшеньки (поляки); кацап, москаль, москалик (росіяни); жидовин, жидова (жиди, сьогодні — євреї), *там само.* Часто, наприклад, у Шевченка й інших є сполучення "жидова-німота").

40. Міт про Сізіфа, *Українська Літературна Газета*[Мюнхен], ч. 6, 1955.

41. До п'ятого століття зображування Бога, як буття неохопного розумом, нематеріяльного й нескінченного в візантійській іконографії не допускалося. Щойно під впливом персоналістичної теорії Бога, введеної св. Авґустином, почали іконографічно зображувати Бога-Отця, а на соборі в Нікеї догмами устійнено зображування Господніх ликів і святих..

42. Володимир Кивелюк, "До проблеми естетики старохристиянської і візантійської доби", *Українська Літературна Газета*[Мюнхен], ч. 7, 1957, стор. 5. Визначною постаттю в мистецтві Московщини був Теофан Грек, родом з Константинополя, що прибув на Московщину коло 1370 р. Його малярство, хоч і є продовженням візантійського стилю, воно має помітні московські риси видовжених пропорцій і витончених деталей, — прикмети, що їх мають новгородські фрески. Праці Рубльова, послідовника М. Грека, сповнені духовістю, а строгий візантійський символізм трансформований у нього в ґуманність.

43. Едвард Ґіббон, *Історія занепаду і зруйнування Римської імперії у шести томах* (1776-1788). Зокрема друга частина його історії — візантійський період (641-1453) — неправильно представляє цей час, як час слабкости й нужди ("варварства й релігії"). Ґіббон, наприклад, не відзначає факту, що Візантія була заборолом культурної спадщини старої Греції. Він теж неповно насвітлює стосунки слов'янського світу з Візантією.

44. *Повне видання творів Шевченка*, т. IX, 286.

45. І. Кейван, *Тарас Шевченко — образотворчий мистець,* за редакцією С. Гординського (Вінніпеґ, Видання заходами Комітету Українців Канади, 1964), 75.

46. *Щоденник*, 27 вересня 1857.

47. *Там само*, 16 лютого 1858.

48. *Там само.*

49. *Там само.*

50. *Там само*, 22 березня 1858.

51. *Там само*, 17 вересня 1857.

52. *Там само*, 29 червня 1857.

53. *Там само*, 15 липня 1857.

54. *Там само.*

55. Дмитро Чижевський, "Шевченко й реліґія", *Повне видання творів Тараса Шевченка,* т. IX, 330.

56. *Щоденник*, 27 серпня 1857.

57. Дмитро Чижевський, *Цит. праця,* 342.

58. Дмитро Чижевський, *Там само,* 338.

59. *Тарас Шевченко. Мистецька спадщина,* том четвертий (1857-1861), (Київ: Вид-во Академії Наук УРСР, 1963). Іл. 93.

60. У своєму *Щоденнику*, з датою 27 вересня 1857, Шевченко занотовує: "Я хотів увійти до самої церкви, коли двері розчинилися, і ввійшла чисто й чепуристо вбрана, вже не цілком свіжа пані і, обернувшись до намальованої потвори, тричі побожно й кокетно перехрестилась і вийшла. Лицемірка! Ідолопоклонниця! І напевне повія. Та хіба вона одна? Мільйони на неї схожих, безглуздих, з покаліченою душею ідолопоклонниць. Де ж християнки? Де християни? Де безплотна ідея добра й чистоти?.. Мені не стало духу перехреститися й увійти до церкви..."

61. Ілюстрація в кн. Івана Кейвана, *Тарас Шевченко — образотворчий мистець*, за редакцією С. Гординського (Вінніпеґ, 1964).

62. Дмитро Чижевський бачить впливи на Шевченка з боку польського християнського радикалізму, що помітний також в ідеології Кирило-Методіївського Братства, але в Шевченка цей вплив не має, як каже Чижевський, "суто-польської 'месіяністичної' думки" (Див. Д. Чижевський, "Шевченко і релігія". *Цит. праця*, 344).

63. Чужбинский А., *Воспоминание о Т.Г. Шевченко* (Санкт-Петербург, 1861), 30; за М. Шагінян, *Цит. праця*, 202.

64. М. Шагінян, *Тарас Шевченко,* 202.

65. *Там само*, 206.

66. *Щоденник*, 11 липня 1857.

67. *Там само*, 206. [У пустелі Новопетровського укріплення Шевченко, за кілька років, виплекав сад-город на піску й камені].

68. М. Шагінян, *Тарас Шевченко*, 203.

69. *Щоденник,* 10 липня 1857.

70. Лист Шевченка до Б. Залєського (10 лютого 1857).

71. *Щоденник*, 12 липня 1857.

72. *Там само.*

73. Зі спогадів Ромазанова, див. Марієтта Шагінян, *Тарас Шевченко,* 87.

74. *Повне видання творів Тараса Шевченка*, т. X, 88.

75. *Щоденник,* 19 липня 1857.

76. У первісній редакції повість "Прогулка с удовольствием и не без морали" називалася "Матроз или старая погудка на новый лад", написана в Новопетровському укріпленні в останні роки Шевченкового заслання [1856 і 1857] (Див.: *Шевченківський словник*, том другий (Київ, 1977), 144). Переклад повісти на українську мову є у *Повному виданні творів Тараса Шевченка*, т. 8 (Чікаґо, 1960), звідки взято цей уривок (198-200).

77. Див.: М. Шагінян, *Тарас Шевченко*, 83-84.

78. *Щоденник*, 26 липня 1857.

79. Див.: Ярослав Розумний, "Повернення символу: Шевченкова Катерина в сучасній українській радянській літературі", *Сучасність*, ч.3 (299), 1986, 9-22. Англомовна версія статті: Jaroslav Rozumnyj, "The Return of a Symbol: Shevchenko's Kateryna in Contemporary Soviet Ukrainian Literature", *In Working Order: Essays presented to G.S.N. Luckyj.* Edited by E.N. Burstynsky and R. Lindheim, 1990, 129-142.

80. Ярослав Розумний, "Чи вичерпано 'Москалеву криницю'"? *Світи Тараса Шевченка.* Цит. праця, 91-110.

81. *Щоденник*, 20 червня 1857.

Ася Гумецька

СПОСТЕРЕЖЕННЯ НАД ЕКСПРЕСИВНИМИ ЗАСОБАМИ В ПОЕТИЦІ ШЕВЧЕНКА

(на підставі аналізи вірша "Думи мої...")

Ну що б, здавалося, слова...
Слова та голос — більш нічого.
А серце б'ється — ожива,
Як їх почує!

Питанням мовної експресивности займаються і мово- і літературознавці, а останнім часом особливо психолінґвісти, серед яких здебільша панує зацікавлення окремими виявами експресивности, такими як інтонація,[1] ритм і темпоритм мовлення,[2] звукосимволізм.[3] Коли йдеться про емоційне сприймання мови літературного твору, тут здебільша розглядаються окремі слова, речення або звуки, а не суцільний текст. Сьогодні існує багато досліджень мистецької функції слова з урахуванням досвіду структуралізму, досягнень психології (Фройда, Карла Юнґа), фонетичних експериментів над природою звуку і його значень, проте універсального методу стилістичної аналізи, при якій всі мистецькі засоби розглядалися б у їхній взаємодії, досі не розроблено.[4] Найвідповіднішим методом для розв'язання цієї проблеми виглядає так зване "читання зблизька", коли, як зауважують психологи, сприймання твору проходить стадії від передсвідомости, де інтуїція, емоція відіграють провідну роль, до свідомости, яка аналізує й одночасно синтезує враження.[5] Звичайно, кожний читач підходить до літературного твору зі своїм інтелектуальним, ідейним, естетичним та емоційним багажем і навіть просто настроєм. Це разом із чинником цілеспрямування чи потреби, яким підлягає всяке сприймання, забарвлює кожне читання. В нашому випадку ми відверто визнаємо, що підходимо до віршів Шевченка з любов'ю, якщо не сказати пієтетом, і вважаємо за загальновизнаний факт існування такого ставлення до поета з боку його численних українських читачів.[6]

Ми зупинили свій вибір на "Думах" тому, що цей вірш особливо багатий на експресивні елементи. Він вихопився з душі поета в хвилину великого душевного зворушення, у вирішальний пункт його життя, коли в майстерні Карла Брюллова, замість малювати, він замислювався над долею України й компонував вірші:

В тени его изящно-роскошной мастерской, как в знойной дикой степи надднепровской, передо мною мелькали мученические тени наших бедных

гетьманов. Передо мной расстилалася степь, усеянная курганами. Передо мной красовалась моя прекрасная, моя бедная Украина во всей непорочной меланхолической красоте своей. И я задумывался, и я не мог отвести своих духовных очей от этой родной и чарующей прелести. Призвание, и ничего больше.[7]

"Думи мої..." — заспів до всього "Чигиринського кобзаря", це, так би мовити, програмовий вірш. Ним поет сказав своє перше вагоме слово, з ним ступив на шлях своєї духовної місії.

Початок вірша просякнений сумними питальними інтонаціями[8] — це тон рефлексії, намагання збагнути причину свого болю, своїх думок. Не читаючи решти вірша, можна б сприйняти його за типову елегію, проте наступні рядки відразу розбивають це враження: розпач поета — не традиційна поза, а жива болюча реальність.

Пригляньмося пильніше до початкових рядків:

Думи мої, думи мої,
Лихо мені з вами!
Нащо стали на папері
Сумними рядами?...
Чом вас вітер не розвіяв
В степу, як пилину?
Чом вас лихо не приспало,
Як свою дитину?...

Потрійна апострофа до дум, синтаксичні й морфологічні повтори, порівняння з природою — це все елементи поетики народної пісні: (Пор. "Чи ти, милий, пилом припав чи метелицею? Чом не ходиш ти до мене цією вулицею? Чом не ходиш ти до мене крутими горами?...", а також ляментації:

Хозяїне мій, господарю мій,
Приятелю мій, розкіш моя,
Нащо ти покинув мене з діточками?
....
Чом ти мене не розпорядив, не порадив?
Що буду я робити?
Звідки я буду тебе виглядати?
Чи з гори, чи з долини,
Чи з високої могили?)[9]

З семантичного та ритмічного боку цей заспів позначається закінченністю та внутрішньою гармонійністю. Думки зароджуються

в душі, поет висловлює їх на папері, порівнює до нікчемної пилюги (неживої матерії), згодом до дитини (чогось живого, інтимного). При цьому інтонаційна крива йде згори вниз, починаючи від слова "лихо" в другому рядку (воно вимовляється з найбільшою експресивністю, інтонація тут оклична, підсилена інверсією)[10] і кінчаючи словом "дитину", яке вимовляється майже пошепки. Ці семантичні експресивні переходи займають по два рядки кожний, ритміка підсилюється внутрішніми павзами з підкресленим словорозділом. Такі ритмічно виділені словесні "стики" мають особливе значення в поетичній мові, надаючи їй емоційного забарвлення, "психологічного акценту" за словами Бодуена де Куртене.[11] М. Панов запропонував для таких словорозділів термін "дієрема", кажучи:

типовими для поетичної мови є... підсилення дієрем...

У поетичній мові дається установка на сприймання розчленованого тексту, отже, навіть якщо відсутні фонетичні показники, то словорозділ, наприклад у віршах з постійною цезурою, пізнається.[12]

У Шевченка в наведених рядках бачимо велику ритмічну реґулярність у чергуванні довжини складових частин: восьмискладові рядки чергуються зі шестискладовими, як у коломийці, при тому ритмічні одиниці включають також піврядки, окремі рядки та групи з двох суміжних рядків.

Ритмічність досягається ще й рівномірним чергуванням кількости слів у рядках (прийменники та частки розглядаємо як проклітики, хоч поезія тяжить до "розчленованости"): 4-3, 3-2, 4-2, 4-2. Наголошення слів створює певний ритмічний візерунок з виразною тенденцією до двох наголосів у кожному рядку (перший сильний, другий слабіший). Ці наголоси, почасти спричинені ритмічним діленням рядків на дві частини, не вповні відповідають законам логічного або фразового наголошування. Наприклад, такі словосполучення, як "з вами", "на папері", "сумними рядами", "як пилину", не є логічним центром, тобто ремою, проте вони дістають експресивний наголос.[13] Двоскладових слів тут удвічі більше, ніж трискладових (13:7), при тому майже всі трискладові припадають на кінець рядків, що при загальній хореїчній тенденції[14] створює певний каданс, сповільнення ритму при кінці рядків. Тільки тричі хореїчний розмір дотримано підряд у двох стопах ("нащо стали", "чом вас вітер", "чом вас лихо") у 3-му, 5-му та 7-му рядках — знов принцип гармонії. Внаслідок різних словесних наголосів та варіяцій у довжині слів ці рядки звучать мелодійно, а не стрибками, як у коломийці.

Цікавим прикладом ритмізації є повторення слів "думи мої". Воно має особливе емоційне забарвлення: так докоряється неро-

зумним дітям — трохи ласкаво, трохи засмучено. Відразу створюється інтимний тон, при тому друга пара цих слів вимовляється зовсім інакше, на тон нижче. Про неможливість цілковитої тотожності при повторенні писав Ю. Лотман: "повторення, повне і беззастережне, у вірші взагалі неможливе. Повторення одного слова в тексті, як правило, не означає механічного повторення того самого поняття. Частіше воно свідчить про складніший, але єдиний змисловий зміст".[15] Тут треба зробити невелику поправку: зміст може не мінятися, але завжди міняється емоційна вагомість слова.

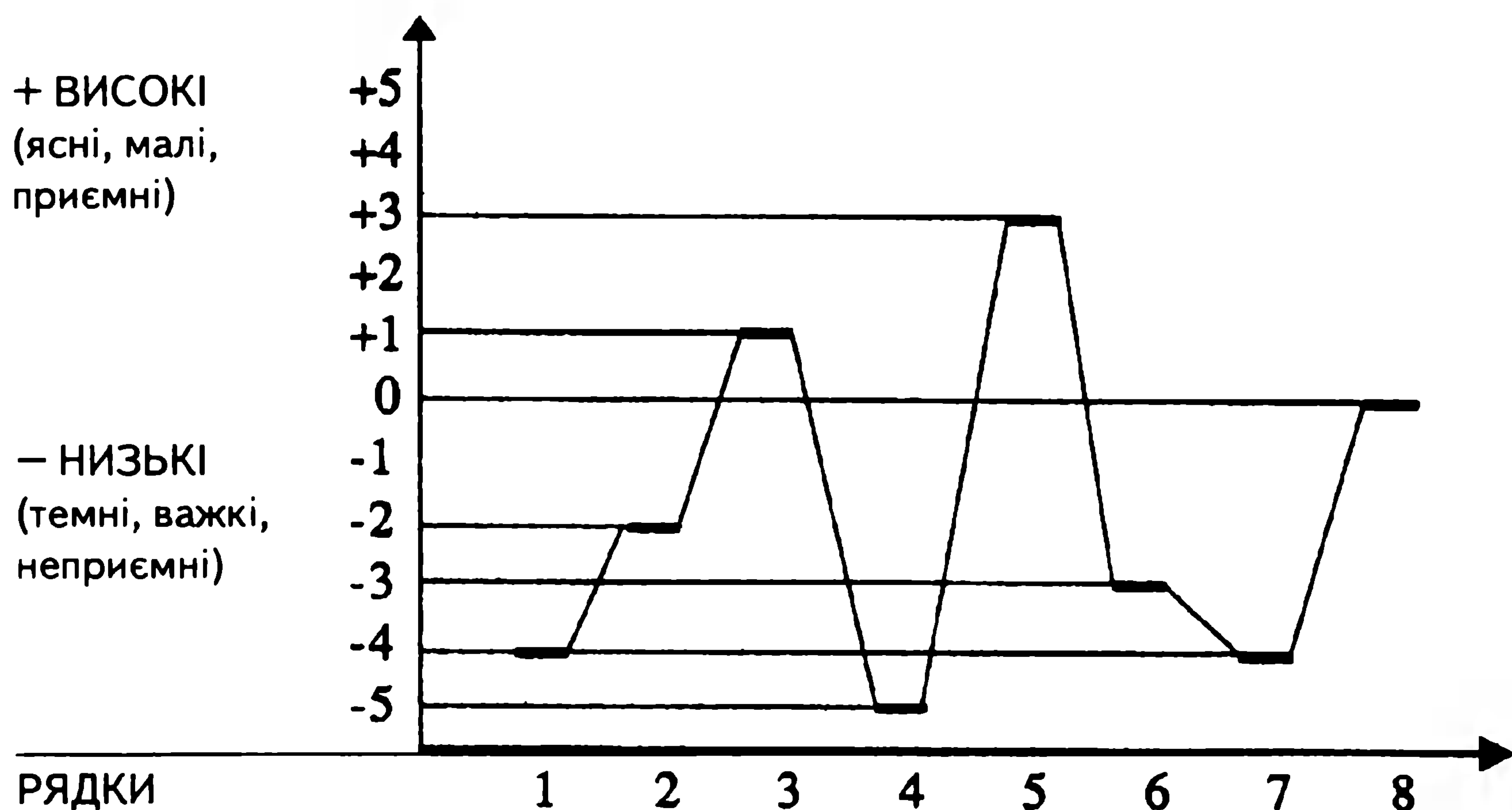
З усіх повторів, мабуть, найважливіший і найхарактерніший для поезії — повтор звуковий, який не тільки створює так звані звукові ефекти, але й безпосередньо впливає на наше змістово-символічне сприймання твору через фонсимволізм. Деякі дослідники фонсимволізму воліють оперувати поняттям графонів (звуко-літерних психічних образів) замість фонем, звуків чи літер, тому що читач мимоволі сприймає звук разом з його графічним зображенням.[16] Тепер існує досить велика кількість досліджень звукосимволізму, який можна розглядати як експериментально доведений факт і на національному, і на універсальному рівнях.[17]

Назагал у звукописі найважливішу звуко-символічну ролю відіграють наголошені голосні та початкові приголосні, особливо в перших двох рядках, які встановлюють ритм. Українська мова, як відомо, не знає редукцій голосних, тому роля ненаголошених складів майже така сама, як наголошених. У нашому уривку домінують голосні <u>и</u> (14), <u>а</u> (11) та <u>о</u> (10). Голосний <u>у</u> трапляється тільки 7 разів, однак, через своє стратегічне положення в першому рядку та в ключових словах "сумними", "дитину" і через подвійне повторення у слові "думи" в 1-му та 6-му рядках, цей звук набуває особливої ваги. Серед приголосних виразно чути інструментацію на носові <u>м</u> (їх 11) та <u>н</u> (їх 8), а також на <u>в</u> (8), <u>с</u> (7) та <u>п</u> (6), причому у початковій позиції найчастіше виступають <u>в</u> (5), <u>н</u>, <u>с</u> (по 4), <u>п</u>, <u>м</u>, <u>д</u> (по 3). Цікаво, що <u>д</u> трапляється всього 4 рази, але три з них стоять на початку ключових слів "думи" та "дитина".

Якщо приглянемося до звуків <u>у</u> та <u>и</u>, а також приголосних <u>д</u>, <u>п</u>, <u>м</u>, <u>н</u>, <u>р</u>, <u>в</u>, <u>т</u>, <u>с</u>, то побачимо, що цими звуками поєднуються слово і поняття <u>думи</u>-<u>дитину</u>, <u>стали</u>-<u>сумними</u>-<u>в</u> <u>степу</u>, <u>думи</u>-<u>мої</u>, <u>мені</u>-<u>сумними</u>. Слово <u>сумними</u> через присутність у ньому <u>м</u> та <u>н</u> поєднує слова двох рядків: з <u>м</u>, на чолі з <u>думами</u>, та з <u>н</u>, включаючи <u>пилину</u>, <u>дитину</u>, усі заперечні <u>не</u> та ін. Звуком <u>в</u> поєднані слова <u>вітер</u> і <u>розвіяв</u>, а за ними й інші — <u>вас</u>, <u>вами</u>, <u>свою</u>. Отже, струни простягаються від першого рядка до останнього, примушуючи їх перекликатися. Створена гармонія впливає на наше сприймання естетично, але водночас і емоційно, бо не лише самі звуки тут діють, але їхня фонетично-

осмислена природа. Так, велика кількість слів з м, н, а також з и, та у створює враження плачу (пор. у мові дієслова нити, стогнати, скиглити і самі звуки, які робить людина, коли їй боляче).

Дослідники зауважили, що взагалі "низькі" голосні та приголосні (а, о, у, та б, п, в, м, ф, к, г, х) слухачі пов'язують з ознаками "великих", "темних", а також "неприємний". Крім того, тверді й губні приголосні звичайно сприймаються як глибокі, широкі, важкі й грубі на протилежність до висоти, тонкости, легкости й пронизливости, якими позначені палаталізовані та неогублені приголосні.[18] Коли візьмемо дані Левицького щодо звукосимволу українських звуків і приглянемося до нашого уривку, то побачимо, що він насичений "низькими" звуками (їх 71 проти 56 "високих", що сприяє його мінорній тональності. "Низькі" звуки в два-три рази переважають в усіх рядках, крім 3- та 5-го:



"Низький" початок — перші два рядки — емоційно від'ємно насичені. Він завдає тон усьому віршеві, створюючи "емоційну установку", за виразом Узнадзе. Наступний, третій рядок, легший, ясніший, але в четвертому неґативність повертається, досягаючи кульмінаційного пункту, проте за ним іде рядок найвищий, який невтралізує неґативність. Важливо зазначити, що саме цей п'ятий рядок містить у собі перший образ природи, а природа у Шевченка завжди пов'язана з глибокими почуттями — то сумними, то радісними. У цьому випадку образ вітру, який може розвіяти сумні думи, а з ними й лихо, виступає як позитивний чинник: не дивно, що вираз "вітер не розвіяв" має 10 високих і лише 5 низьких звуків. У шосто-

му й сьомому рядках неґативність знову переважає, але в кінці повністю балянсується. Отже, спостерігається емоційна крива, що хвилею підіймається, то знову падає.

Зробімо ще один експеримент: візьмімо початкові й кінцеві словоформи кожного рядка, на які через міжрядкові павзи падає особливий наголос.

Рядок	Початок	Емоційна оцінка	Кінець	Емоційна оцінка
1	Думи	-3	мої	0
2	Лихо	-2	з вами	0
3	Нащо	0	на папері	0
4	Сумними	-3	рядами	-2
5	Чом	-1	не розвіяв	+2
6	В степу	0	як пилину	-3
7	Чом	-1	не приспало	0
8	Як свою	0	дитину	0

Як бачимо, емоційна оцінка усіх рядків, окрім 6-го, збалянсована в бік невтралізації від'ємности, а у вірші саме кінцеві слова особливо виділені ритмічно й семантично.

Щодо кольорового звукосприймання, то, згідно з даними Якобсона, Гунара, Фанта й Галле, "контраст між високими та низькими фонемами пов'язується з різницею поміж "білим-чорним", "жовтим-синім", "зеленим-червоним",[19] тобто високі пов'язуються з білим, жовтим та зеленим кольорами, а низькі — з чорним, синім та червоним. Якщо приглянутися до наших рядків з боку їхньої кольорової забарвлености, то помітно, що домінуючі барви — синя (звуки у, і, и, в, н, яких є 43) та червона (напр., а та м, яких разом 22). Досить багато також депресивного сірого та брунатного кольорів, але майже стільки й жовтого та білого. Коли згадати, що червоний у козаків був кольором жалоби, а синій у німців та англійців асоціюється з мелянхолією (пор. "der blaue Montag", "I am blue", "the blues"), то сумне кольорове забарвлення початку "Дум" стає очевидним.

Звернім увагу на ще один факт: в усіх ключових словах — думи, лихо, сумними, пилину, дитину, — домінують низькі, темно забарвлені звуки у та и. Звук у — найнижчий, його універсальна оцінка — неґативна (серед українських голосних він відчувається як найнеприємніший)[20]. Більшість мовців пов'язує цей звук також з твердістю, холодом та темнотою. Фонологи стверджують, що цей найбільш закритий звук утворюється при "малому фарингальному резонаторі"[21], отже, сама фізіологія вказує на те, що цим звуком скоріше передаються емоції стиснені (коли "серце стискається", разом з ним стис-

кається й горло). Звук и стоїть наступним після у за своїм символічним звукосприйманням, тільки значення сили в ньому значно різниться від у : цей останній відчувається як найсильніший, в той час, як и слабне, друге після і. Отже, одночасна інструментація на у та и в сполуці з низьким "червоним" м надає цим ключовим словам особливо мінорного емоційного забарвлення. Про мінорний настрій Шевченка свідчить тут, звичайно, й уся низка образів, якими просякнені ці рядки, особливо образ дитини, задавленої під час сну "приспаної" лихом.

Давня тема усіх поетів — звідки й чому до них приходить надхнення — тут розгортається в новій тональності: емоційні коливання від розпачу ("лихо мені з вами") до широкого подуву степового вітру, що вихорем уривається у вірш, щоб відразу завмерти, лягти на землю "пилиною", несподівано закінчується інтимним образом дитини. Пізнаємо голос Шевченка, його індивідуальний хід думок, образів, почуттів.

Згадкою "лиха" починається вірш (це слово підсилено інверсією), згадано його й в кінці цього уривка. Це слово стає ляйтмотивом поетових дум. Наступна частина починається саме з цього образу:

Бо вас лихо на світ на сміх породило,
Поливали сльози... Чом не затопили,
Не винесли в море, не розмили в полі?..
Не питали б люди, що в мене болить,
Не питали б, защо проклинаю долю,
Чого нужу світом? "Нічого робить!" —
Не сказали б на́ сміх...

Міняється ритм, міняється почуття. З елегійного тон стає гірким, навіть іронічним. Тема "сміху" — не радісного, а глузливого, кільцем охоплює ці рядки. Ця тема тісно пов'язана з темою "людей" і "лиха" — завважмо, що всі три слова пов'язані звуково. Синтаксичні та морфологічні паралелізми з'являються у ще більшій кількості, ніж у попередній частині вірша, становлячи справжній каталог анафоричних "не" з наступними дієсловами, що повторюються шість разів. Така надзвичайна ритмізація поєднана з більшою довжиною рядків (по 12 складів) та частим вживанням чотирискладових слів — у висліді темп, чи, точніше, темпо-ритм сповільняється. Інтонаційний малюнок, який, на перший погляд, може здатися одноманітним, по суті, дуже складний. Не тільки чуємо різні типи інтонації — стверджувальну, питальну та окличну, але зустрічаємо цезуру та інші павзи, різні за підтекстом: перша (10-ий рядок) — гірка, драматична;[22] вигук "Чом", що раптово виривається з грудей поета, звучить

як найсильніший акорд у всьому уривку; друга (в кінці 11-го рядка) майже непомітна через подібність синтаксичних конструкцій у цьому й наступному рядках, просто вона виконує важливу функцію сиґналу зміни тону й інтонації. Третя й четверта — у 14-му рядку — ділять цей рядок на дві інтонаційно закінчені частини. Четверта павза особливо цікава, бо пов'язана з синтаксичною фразовою інверсією, яка суперечить нашій інтонаційній "установці", підготованій попередніми реченнями.[23] Найцікавіша павза — остання: нею обривається думка і самий рядок, який навіть графічно відділено від початку. Такі розриви спостерігаємо у віршованих драмах, коли нова репліка починається зі середини рядка. Отже, павза ця найдраматичніша.

Коли вслухаємося в звукову інструментацію, то почуємо багатство повторів різних звуків — і голосних, особливо <u>о</u> та <u>и</u>, і приголосних, зокрема <u>л</u>, <u>н</u>, <u>с</u>, <u>т</u>, <u>п</u>, а також <u>м</u>, <u>б</u>, <u>з</u>, <u>р</u>, <u>в</u>. Звуки грають усіма барвами й емоційними відтінками: низькі, високі, темні та ясні переплітаються, піднімаються й падають хвилями (тих і других майже однакова кількість).[24] У порівнянні до заспіву звукопис переростає у справжню симфонію. Іде звуко-семантичний перегук: "лихо" і "сум" через асоціяцію з "глумом" дає "на сміх"; "пилина" — через співзвуччя з "пеленою" та "дитиною", яку "приспало лихо", ведуть до образу лиха, що "породило думи". Образ сліз випливає з усього контексту попередніх рядків. На цьому вагомому слові поет робить особливий натиск: на ньому переривається ритм драматичною павзою, після якої вірш підноситься до свого експресивного кульмінаційного пункту на слові "чом" з потрійним запереченням, що йде луною, поки не завмирає на слові "в полі". Образ поля перекликається з образом степу першого уривка, обидва закінчують низку образів природи, після чого думка поета звертається до людей. Інтонація поступово спадає, лише тепер закінчення не ліричне, а іронічне й безнадійне. Словами "думи" та "лихо" поет розпочав свого вірша, словами "на сміх" починається й закінчується його друга частина. Найголовнішого слова "думи" тут немає, однак воно з'являється у метафоричній формі на початку трьох наступних рядків:

Квіти мої, діти!
Нащо ж вас кохав я, нащо доглядав?
Чи заплаче серце одно на всім світі,
Як я з вами плакав?.. Може, і вгадав...

Ці метафори — клясичний зразок підсилення емоційного звучання вірша. Якби у цьому звороті було вжито слово "думи" — "Думи мої, діти!" — це звучало б глухо, безбарвно і не було б асоціяції з плеканням, висловленим дієсловами "кохав" і "доглядав",

які природно охоплюють обидві метафори ”дітей” і ”квітів”. У цих рядках, якими закінчується медитативна частина вірша, вперше чуємо слова любови, зустрічаємо образ серця поряд плачу — завважмо, що усі ці слова стоять перед цезурами і, отже, особливо наголошені. Це центральні образи вірша: їх ужито 38 разів у 115 рядках, вони становлять настроєвий кольорит, проходять як тематичний ляйтмотив і поєднані з поетичним кредо Шевченка: вилиті як сльози з душі, з самого серця, вірші мають так само зворушити читача (”а серце б'ється, ожива, як їх почує”). Тут не хвилевий мелянхолійний настрій, а шукання справжньої людини, людського розуміння.

Лірично-емоційний тон наростає крещендо від безособових, узагальнених ”людей” другого уривка до ”одного серця” і, нарешті, до ліричного ”я” поряд особових займенників ”вас”, ”з вами”, звернених до дум. Закінчуються ці рядки мрійливою павзою — тут і здогад і непевність. Інтимний тон продовжується у наступних рядках:

Може, найдеться дівоче
Серце, карі очі,
Що заплачуть на сі думи —
Я більше не хочу...
Одну сльозу з очей карих —
І... пан над панами!

Тут розкрито причину поетового суму: його ніхто не розуміє, ніхто не любить. Тепер слово ”думи” стоїть поряд образу карих очей, повтореного двічі. Туга за щирим серцем, що розуміє й кохає звучить у цих рядках. Поет дає волю своїй мрії. Тон схвильований, фразеологія розмовна, повна інверсій та еліпсів. В експресивній літоті ”Одну сльозу” кожне слово вимовляється окремо, інтонація підноситься до вершка, на слові ”І”, щоб після драматичної павзи впасти вигуком із повторними сильними ”а”: ”пан над панами!” Ритм повертається до 14-ти складової силабіки початку вірша і вже не міняється до кінця:

Думи мої, думи мої,
Лихо мені з вами!

* * *

Ці два рядки звучать як рефрен, повторюючи сумний заспів, що звучить тут, після мрійливого піднесення, ще сумніше: мрії нездійсненні. Після цього йде довга медитативна павза, графічно позначена трьома зірками:

За карії оченята,
За чорнії брови

Серце рвалося, сміялось,
Виливало мову;
Виливало, як уміло,
За темнії ночі,
За вишневий сад зелений,
За ласки дівочі...

Ліричний настрій не залишає поета. Він замислено пригадує свої колишні радощі, свою "мову", яку серце "виливало, як уміло". Тут підкреслено інтуїтивний процес творення, що йде з серця. Увесь стрій, уся поетика цих рядків народно-пісенні. Паралелізми та звукопис тут неперевершені: мова дійсно "ллється", стільки тут плавних "л", "вогких" в, асонансів на и та високих, ясних і. У поєднанні з підкреслено-розміреним ритмом, де, як на початку вірша, синтаксичні одиниці дорівнюють рядкам, а довжина слів не переважає трьох-чотирьох складів, цей уривок просякнений особливою гармонією. Інтонація то підноситься (рядки 28-29), то падає (30-31), знову підноситься (32) і поступово спадає. Ці рядки просяться до співу. Заколисаний їхньою ритмікою читач не помічає трьох крапок в кінці останнього рядка, які вказують на павзу, і хоче продовжувати в тому ж тоні наступний рядок, структурно подібний до попереднього, але його чекає несподіванка:

За степи та за могили,
Що на Україні,
Серце мліло, не хотіло
Співать на чужині...
Не хотілось в снігу, в лісі
Козацьку громаду
З булавами, з бунчуками
Збирать на пораду...

Замість чарівної природи, пов'язаної з темою кохання, перед "духовними очима" поета постають степи та могили, які символізують героїчне минуле України. Україна ліричних пісень і Україна козацьких дум злилися в одне серце поета, тому саме образ серця поєднує ці два уривки. Їх поєднує також паралелізм, вживання анафори та звукові повтори на с та т у словах "темнії", "сад", "ласки", з одного боку, та словом "степи", з іншого, а також цілою низкою звуків н, які у попередньому уривку звучать ніжно через семантику слів (цей "високий" звук тут з'являється шість разів, тричі у пом'якшеній позиції),

а в цьому мають від'ємне забарвлення твердих заперечних часток "не" (з 8 н тільки три пом'якшені). Громадсько-політична тема навмисне не відокремлена від особистої, навпаки, роля серця тут так само центральна, навіть структурно цей образ стоїть посередині переліку, як і в попередньому уривку. Цікава, однак, зміна звукового оформлення нової теми: з'являються ударні б та д, все частіше звучать гучні р, асонанси на а створюють почуття широти, простору — як козацька Слава: це ж бо не лише поняття чести, але й вигук при наступі чи вітанні. Згадаймо, що в слові "Україна" звучать ті самі р та а, натомість чужина — Росія — асоціюється в поета з образами снігу, лісу (пізніше піску), в яких виразно звучать і та с назви тієї країни:

Нехай душі козацькії
В Украйні витають:
Там широко, там весело
Од краю до краю...
Як та воля, що минулась,
Дніпр широкий — море,
Степ і степ, ревуть пороги,
І могили — гори;
Там родилась, гарцювала
Козацькая воля,
Там шляхтою, татарами
Засівала поле...

Це наймажорніша, найенергійніша частина вірша. Як у симфонії тут чути, як заграли сурми, як усі оркестрові звуки злилися в одне могутнє ціле. Повтори окремих слів — "там...там", "краю...краю", "степ і степ"з їхнім хореїчним розміром,[25] надають цим рядкам майже маршового звучання.

Героїчна тема козацької слави йде в парі з картинами природи, де Україна змальована могутньою, вільною. Усі образи пов'язані звуковою інструментацією на г, м, р та відкритими голосними а та о. Звук р, за шкалою Левицького, стоїть на першому місці за означенням сили, на другому за активністю, на четвертому за розміром, на восьмому за ясністю, на п'ятому за твердістю (з 40 можливих оцінок). Звук г за цими ознаками стоїть дуже близько до р (пор. у мові "гармати", "грім", "гуркіт", "гарчання"). Щодо м, про яке будемо мати нагоду поговорити докладніше, то воно за силою дорівнює г, а за всіма іншими ознаками стоїть на шкалі між 15 та 20. Отже, почування, які викликають ці звуко-образи своїм змістом і звучанням — це гордість за Україну, її силу, військову й політичну, її могутню природу. Проте поряд бадьорих, радісних слів "воля"

та "весело" у Шевченка стоять слова "минулась" та "могила", і мимохіть починає діяти звукозв'язок, що поєднує ці поняття. До мажорного мотиву втручається мінорний, який поступово стає домінуючим та перемагає. Тут знову поворотним пунктом стає образ поля:

Засівала трупом поле,
Поки не остило...
Лягла спочить... А тим часом
Виросла могила,
А над нею Орел чорний
Сторожем літає,
І про неї добрим людям
Кобзарі співають.

Народно-розповідним підхватом починається цей уривок. Порівняймо у думі про Івана Коновченка:

То там жив-проживав корсунський полковник пан Хвилон,
То він жив-проживав, по городах листи засилав.[26]

Зазвичай, підхват такого типу служить сполучною ланкою з додатком нової інформації. У Шевченка підхвати насичені глибоким змістом, який ретроспективно переоцінює попереднє твердження, часом у полемічно протилежному сенсі. При тому завжди існує інтонаційний контраст, який діє на наше сприймання, міняючи настрій. У цьому уривку знаходимо цілу низку важливих спостережень не тільки історичного та політичного, а й філософського характеру. Це підкреслено медитативними павзами, синтаксою (сполучник "а" звучить розповідно-іронічно), символікою, що має забарвлення езопівської мови. Ці рядки треба читати повільно, вдумуючись у кожне слово і речення ("не минайте ані титри"). Тон з елегійного — "громадський сум" — поступово стає саркастичним. Це гірка іронія, викликана долею поневоленої України, поневоленої "чорним сторожем": у цьому окресленні сичать звуки, пов'язані з Росією, так само як у словах "засівала", "остило", "спочить". Звуки с, т, п глухі, тверді, немелодійні. Образ могили — центральний. Він поєднує громадську й особисту теми, минуле й сучасне, тему України та її поетів-кобзарів.

Все співають, як ділялось,
Сліпі небораки —
Бо дотепні... А я... А я

Іронічним підхватом починаються й ці рядки, що звучать як кінцевий акорд до попереднього уривку. Амбівалентне значення слова "все": чи це "увесь час" чи "усі факти" ? Тут завуальовано глибший сенс думки, в якій міститься натяк на ту важливу місію, які виконують ці сліпі співці. На думку ворога — і своїх нерозумних "землячків" — вони просто "дотепні" диваки, якими може зацікавитися хіба етнограф. Звукові перегуки тягнуться від слів "засівала-остило-спочить" до "співають-сліпі-дотепні". Кобзарі пов'язані з минулим України, але також і з сучасним, над яким кружляє чорний Орел. Після глузливого слова "дотепні" настає довга важка павза. І раптом її порушує емоційний зрив "А я... А я...":

Тілько вмію плакать,
Тілько сльози за Украйну...
А слова — немає...
А за лихо... Та цур йому!
Хто його не знає!..
А надто той, що дивиться
На людей душою —
Пекло йому на сім світі,
А на тім...

Цей 66 рядок особливо нерівний з ритмічного боку, так ніби від зворушення поет не має сили говорити, мова йому переривається.[27] Увесь цей уривок, повний павз, еліптичних висловів, вигуків, семантичних контрастів становить вершок експресивної напруги цілого вірша. Ляйтмотивні слова "плакати", "сльози", "лихо" усі зібрано докупи, життя названо "пеклом" і останній рядок обривається натяком на смерть, може, й на самогубство. Ця частина твору — це внутрішній монолог, точніше діялог, хоч ліричне "я" замінено на філософське "той". Мелодійности тут не знаходимо: забагато глухих п, т, х, причому якраз в експресивно виділених словах. У нашій мові є багато глузливих слів, які починаються з цих звуків (звук х слухачі сприймають як найнеприємніший): пор.: хапуга, хам, падло, попихач, тюхтій тощо. Те саме торкається звуків б і д: бидло, дурень, байда, бундючний, дримба і т.д. Ці звуки ніби штовхають, б'ють по слухові: за твердістю вони стоять на першому місці, і тому, мабуть, поети часто користаються ними для вислову гніву або презирства. Так Шевченків сарказм підсилено звуками б і д у попередньому уривкові в словах "бо дотепні" або в інших віршах:

... з шкірою деруть,
Бо нічим обуть княжат недорослих

або

... у військо беруть,
Бо його бач трохи.[28]

Через розмовну фразеологію та лексику, а також синтаксичну роздрібненість й анжамбеману (рядки 72-73) поет створює враження фамільярної розмови. Це стиль філософської лірики "приземненого" типу з громадсько-особистою тематикою, як, наприклад, вірш Лєрмонтова з характерною назвою "Думы", або його "И скучно, и грустно". Сполучник "а", яким введено тему сучасности у VIII уривку, простягається через наступні IX і X. Ним поет нанизує нові думки, протиставляє їх одну одній, з нього починає особисту тему, на ньому обриває останню думку, що містить найбільший контраст цього світу з "тим":

Журбою
Не накличу собі долі,
Коли так не маю...
Нехай злидні живуть три дні —
Я їх заховаю,
Захову змію люту
Коло свого серця,
Щоб вороги не бачили,
Як лихо сміється.
Нехай думка, як той ворон,
Літає та кряче,
А серденько соловейком
Щебече та плаче
нишком: люди не побачать,
То й не засміються...
Не втирайте ж мої сльози —
Нехай собі ллються,
Чуже поле поливають
Щодня і щоночі,
Поки... поки не засиплють
Чужим піском очі...

Розмовна інтонація продовжується, на що вказує присутність анжамбеману. Його ролю, звичайно, розглядають під кутом зору ритміки: ритм порушується, примушує "поспішати" до логічного закінчення думки. Однак таке перенесення відіграє також дуже важливу змислову й експресивну ролю. За спостереженням Калачевої, "перенесення з'являється для того, щоб повніше, глибше передати

те, що можна назвати змислом вірша, або, точніше, його ліричним змістом".[29] Тому що синтаксична структура рядка підпорядкована законові рядка як ритмічної одиниці, усі поділи вірша на рядки є, по суті, алогічні. Коли ж речення збігається з рядком, інтонація лишається незамкненою, і навпаки, коли висловлювання не закінчене, то інтонаційне закінчення рядка відчувається сильніше. І у випадку синтаксичної тотожности речення з рядком, і у випадку його перенесення в кінці рядка створюється інтонаційний дисонанс, хоч за своєю ритмічною та експресивною функцією ці дисонанси не рівнозначні.[30] У цьому уривку на слові "Журба" інтонація йде вгору і на мить зупиняється, щоб впасти у наступному рядку з його сумним вироком. Журба — це ті самі думи, які поет називає то квітами, то дітьми, то сльозами. Щоразу ці метафоричні окреслення або виділено в окремий рядок, або відокремлено павзою, часом підсиленою перенесенням, як у цьому випадку. Ще один приклад експресивного використання перенесення знаходимо в рядках 88-89: "Щебече та плаче нишком".

Тон усього уривка діловий, покірний, навіть удавано-байдужий — у стилі "Вдармо об землю лихом-журбою". З'являються формули пісенного та прислівного типу, знову бачимо образи природи — порівняння, метафори, персоніфікації. Порівняння думок із воронами — "Нехай думка, як той ворон, літає та кряче" — викликає паралель з народними піснями про смерть козака. Уся інструментація побудована на неґативних звукозмислах: різке з чуємо в словах злидні, змія, заховати, глухе х, як рефрен, звучить у низці покірних нехай, у словах заховаю, лихо, заперечними не пересипана уся поетова мова. Це нагадує другий уривок, де знаходимо подібний діловомелянхолійний настрій, згадки про байдужих людей, тільки тепер ми краще розуміємо, про яке "чуже поле" та "чужий пісок" іде мова, чому до поета приходять думки про смерть:

Отаке-то!.. А що робить?
Журба не поможе.
Хто ж сироті завидує,
Карай того, Боже!

* * *

Ці чотири рядки звучать як підсумок усіх болючих роздумувань поета. Тон внутрішнього діялогу, спокійно-сумне ствердження долі сироти та пересторога "злим людям" у дусі народно-релігійної моралі. Ніби тепер усе зрозуміло, настав сумний, але тихий спокій. На цьому можна було б поставити крапку, але Шевченковій вдачі не відповідають покора й спокій, і він продовжує свого вірша з новою емоційною силою:

Думи мої, думи мої,
Квіти мої, діти!
Виростав вас, доглядав вас,
Де ж мені вас діти?..
В Україну ідіть, діти!
В нашу Україну,
Попідтинню, сиротами,
А я — тут загину.
Там найдете щире серце
І слово ласкаве,
Там найдете щиру правду,
А ще, може, й славу...

Поет знов звертається до своїх дум. Усі ласкаві, пестливі образи, якими він наділив їх, звучать одним акордом. Їм передав він і своє сирітство, і свою любов до України, і свої мрії знайти щире серце. Думи настільки персоніфіковано, що образ квіток сприймається вже як метафора до дітей. Про часте вживання персоніфікації у Шевченка написано багато — і про її ролю як тропу, що оживлює, драматизує розповідь, і про її народні джерела. Для нас важливо зазначити її експресивне значення: персоніфікація підносить співчуття, нав'язуючи близькі відносини з природою, речами, навіть абстрактами. Поетичний світ Шевченка — світ живих істот, які хвилюються і хвилюють.

До теми людського вирозуміння, співчуття тепер приєднуються нові: тема слави і тема правди. Про славу мріяли поети найдавніших часів. Для романтиків ця тема стала улюбленою, але в устах Шевченка вона звучить дуже своєрідно: славу йому мають принести "нерозумні" думи, які пришкандибають сиротами до його батьківщини попідтинню. Щодо правди, то значення цього слова у Шевченка майже містичне — це, безперечно, не та правда, за яку "всегда стоял" російський поет Гаврила Державін. Отже, парадоксально, серед образів поневіряння і навіть загибелі виростають величні образи слави, правди й любови, звучить віра в людей, надія на відгомін у людських серцях. Тут передчуття, свідомість тієї долі, яку ці "плаксиві" вірші відіграють у житті нації:

Привітай же, моя ненько,
Моя Україно,
Моїх діток нерозумних,
Як свою дитину!

Образами родинної любови, родинних зв'язків поет завжди висловлював свої найінтимніші почування. У цих і передостанніх рядках

знаходимо надзвичайну кількість особистих та присвійних займенників: мої, вас, мені вас, в нашу, свою. У висліді майже всі слова пов'язані в одну родину. У звуковому пляні кінцеві рядки вірша мають значення завершального акорду. Ці рядки звучать напричуд гармонійно, мелодійно. Звуками л та і (и) поет мало не грається — пор. омонімічну риму попереднього уривку: діти: :діти. Звуки назви "Україна" повторені безліч разів у різних варіянтах. Особливо ніжно звучить н та м, якими поет наповнив ці рядки. Як відомо, звук м — один з перших, які вимовляє дитина, майже в усіх мовах цей звук пов'язаний з іменем матері. Він також з'являється в означеннях матерії, матері-Землі та моря — це звук самої природи. З цим звуком у Шевченка, очевидно, пов'язувались глибокі почуття: наприклад, у "Розритій могилі", де розкопування могил поет сприймає як знущання з рідної землі, матері-України, він пише:

А могили мої милі москаль розриває

Підсумовуючи наші спостереження, передусім ствердимо, що Шевченко послідовно вживає різноманітних експресивних засобів, особливо в пляні ритмічному й звукозмисловому, якими досягає не лише гармонії, але й великої емоційної амплітуди. Переходи від одного настрою до іншого трапляються з різними інтервалами, причому їх рівномірність зростає в середині вірша і спадає наприкінці. Типовою тривалістю одного настрою є довжина вісім рядків (їх 6, майже половина), коротших — 4 рядки — набагато менше (їх 3), але вони часто звучать як рефрен. Довших уривків тільки два: один 12, а другий 20 рядків, причому вони стоять в кінці вірша, перемежаючись з двома чотирирядковими. З музичної точки зору це нагадує наростання мелодії крещендо, яке йде розлогими хвилями і спадає в кінці до димінуендо.[31] Якщо приглянутися до цієї експресивної "аритмії" з семантичного боку, то маємо таку картину: тон від елегійно-сумного (I) переходить до розпачливого (II), потім підіймається до ліричного (III) і навіть мрійливого (IV), щоб раптом знов упасти до песимізму (IV). Після медитативної павзи думки поета спершу течуть у мажорному тоні (VI), але непомітно переходять до громадського суму (VII). За ним ідуть рядки, просякнені почуттям гордости за славне минуле (VIII), і знову зрив, сум, бо все минуло (IX); за ним гірка політична іронія (X) і особистий біль — найнижчий емоційний рівень (XI). Після цього емоційна крива поступово підіймається вгору — спершу покора, удавано-байдужий тон (XII), потім спокійно-сумний підсумок (XIII), а в кінці — інтимно-ласкавий тон (XIV) і, нарешті, почуття віри, надії й любови (XV).[32]

Емоційний візерунок вірша час від часу переривається павзами. Їхня експресивна насиченість має різну силу і якість. Крім того, наші спостереження вказують на те, що зміна настрою не завжди супроводжується зміною ритму. Емоційні контрасти найсильніші в середині вірша, однак низці "падінь" протиставлено настроєві "вершини", при тому самий кінець вірша овіяний високими ніжними почуваннями, так що загальне враження слухача дещо сумне, але не пригнічене.

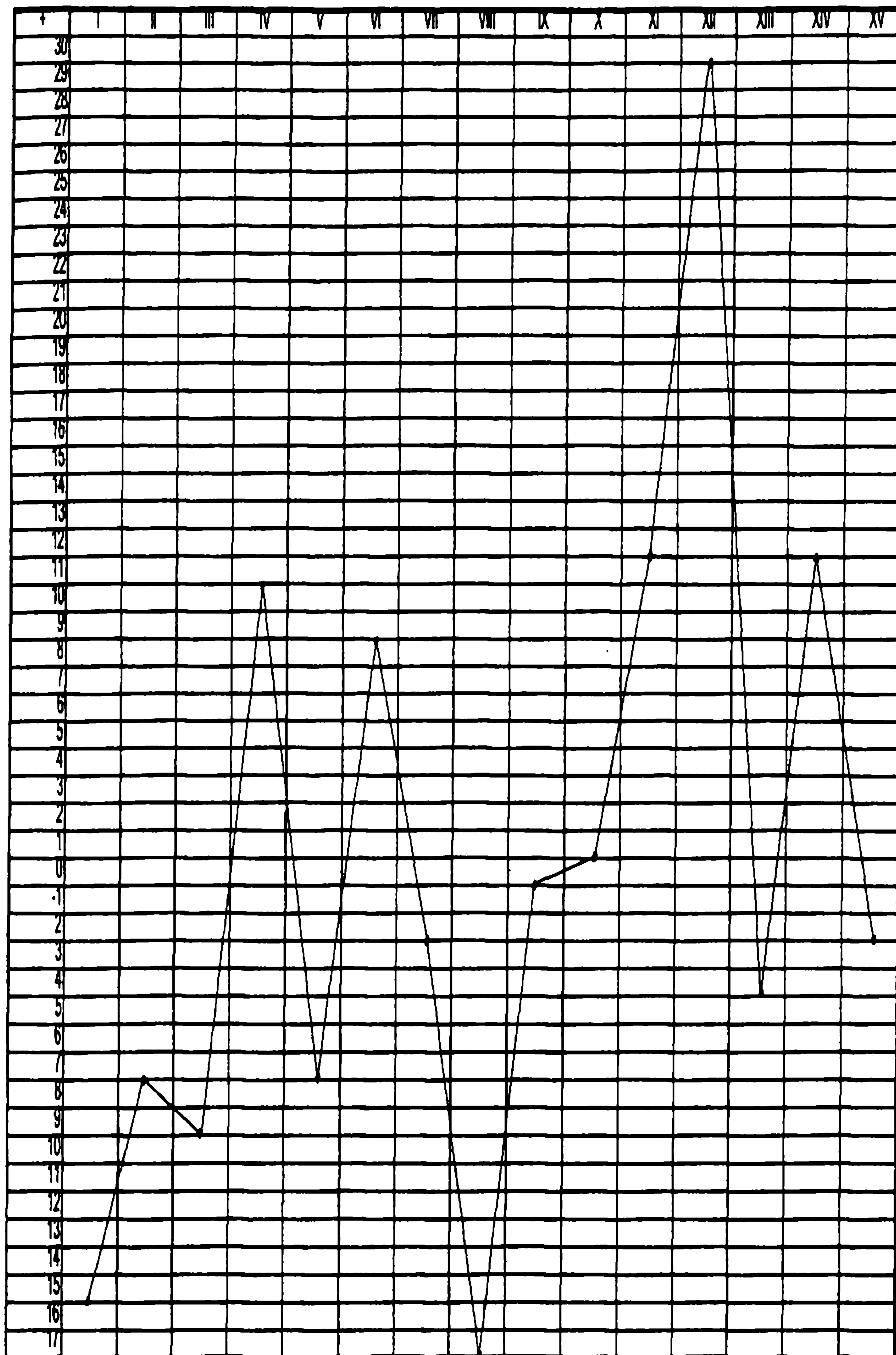
Емоційним коливанням відповідає звукове оформлення, де "низькі, темні, важкі та неприємні" звуки то перемагають "високі, ясні, приємні", то поступаються перед ними (див. графічний показник у додатку). Цим великою мірою досягається деякий експресивний ефект, з його звукозначеннєвими асоціяціями, що діють на нашу свідомість і підсвідомість.

Шевченко магічно видобував зі своєї кобзи усе багатство звукової інструментації, ритміки та образности, яка захоплює й чарує силою своєї експресивности і гармонії. Слушно сказав Василь Барка:

Шевченко зобразив саме серце людини, всю сферу життя її душі... поезія Шевченка стала, можна сказати без помилки, найсердечнішою в історії світової лірики. Ніхто так відразу і так повно не змушував звучати найщиріші і найніжніші струни: десь на останніх глибинах серця, куди ніхто з людей не проникав поетичним словом.[33]

ДОДАТОК

Звукосимволізм за ознакою "високе—низьке"



1. Н. Чамата, "Інтонаційна організація поетичного твору (наспівний вірш Шевченка)", *Рад. літературознавство*, ч. 4, 1978, 65-80; И.Г. Торсуева, *Интонация и смысл высказывания*. (Москва, 1979); В.В. Чернецький, "До питання про методику вивчення інтонаційно-ритмічних особливостей художньої прози", *Мовознавство*, ч. 4, 1978, 56-60; Див. також повідомлення про конференцію віршознавців у лютому 1980 року в Москві, де О. Зименков читав доповідь на тему "Вивчення змістового віршованої форми й аналіз інтонації у психології мовлення" в площині "типологій емоцій ліричного характеру, який реалізує себе в цілісній системі поетичного твору", *Радянське літературознавство*, ч. 8, 1980, 94.

2. Л. Златоустова, "О ритмических структурах в поэтических и прозаических текстах", *Звуковой строй русского языка* (Москва. 1979), 109-115; Л.Ю. Кулиш, "Зависимость восприятия звучащего текста от темпо-ритмовых характеристик речи индивида", *Психолингвистическая и лингвистическая природа текста и особенности его восприятия* (Киев, 1979), 30-63; у цій праці вперше застосовано театральний термін К. Станіславського "темпоритм" до психо- та соціолінґвістичних явищ.

3. В.В. Левицький, "Чи існує універсальний звукосимволізм?" *Мовознавство*, ч. 1, 1971, стор. 25-37; "Символічні значення українських голосних та приголосних", *Мовознавство*, ч. 2, 1973, 36-49; А.П. Журавлев, "Символическое значение языкового знака", *Речевое воздействие. Проблемы прикладной психолингвистики* (Москва, 1972), 81-104; Г.Н. Иванова-Лукьянова, "О восприятии звуков", *Развитие фонетики современного русского языка* (Москва, 1966), 136-143, (дані про асоціяції з кольорами); У цьому ж збірнику див. також статті: Е.В. Орлова, *О восприятии звуков*, стор. 144-154 (про від'ємне та позитивне звукосприймання); М.В. Панов, *О восприятии звуков*, 155-161 (досліди заумі); Д.Н. Узнадзе, "Психологические основы наименования", *Психологические исследования* (Москва, 1966), 5-26; Roman Jakobson, C. Gunnar, M. Fant and Morris Halle, "Preliminaries to Speech Analysis", *The Distinctive Features and Their Correlates* (Cambridge, MA, 1967); Insup Kim Taylor and Maurice M. Taylor, "Phonetic Symbolism in Four Unrelated Languages", *Canadian Journal of Psychology*, 16(4), 1962, 344-356; same authors, "Another Look at Phonetic Symbolism", *Psychological Bulletin*, vol. 64, no. 6,1965, 413-427; Insup Kim Taylor, "Phonetic Symbolism Re-examined", *Psychological Bulletin*, vol. 60, no. 2,1963, 200-209.

4. Дехто має застереження проти методу "читання зблизька", мовляв, він може "легко призвести до ізоляції окремого літературного твору від ширшого історично-літературного та соціяльно-історичного контексту" (передмова до збірника *Поэтический строй русской лирики*, Ленинград, 1973, в якому застосовано саме цей метод). Тут відчувається погляд радянського літературознавця, звиклого до "соцреалістичного" підходу до літератури, хоч з подібним поглядом доводиться часом зустрітися й на Заході. Не вдаю-

чися до полеміки з цього приводу, зазначу, що не вважаю обов'язковим розглядати "соціяльно-історичний" контекст кожного літературного твору.

5. Див.: Д.Н. Узнадзе, "Экспериментальные основы психологии установки", *Психологические исследования* (Москва, 1966), 149-152. Див. також: А.Н. Леонтьев, "Восприятие текста как психологический процесс", *Психолингвистическая и лингвистическая природа текста и особенности его восприятия* (Киев, 1979), де автор твердить, що при читанні в нас створюються "образи слів", які разом дають "образ змісту": "Образ змісту — це постійно мінливий продукт процесу руху "по тексту" "(стор. 24).

6. Я не випадково наголошую на національному характері свідомости читача, бо, як колись казав Сеше, "Кожний колектив виробив властиві йому ідеї і форми думки, накладені на всіх його членів. Скільки б не силувався француз, він не буде мислити так, як мислить німець або росіянин, уже тому, що розмовляє іншою мовою" (A. Sechehaye, "La pensée et language: sur la connection organique de l'individuel et le social dans la langue", *Psychologie du language* par H.Delacroix, E. Cassirer. L. Jordan, A. Sechehaye (Paris, Felix Alcan, 1933), 63. Пор. також подібні думки Сепіра, якого цитує Якобсон: ""реальний світ" несвідомо будується на мовних звичках даної групи" і різниця між різними мовами свідчить не про те, що існує один світ "з різними на ньому ярликами", а існують різні погляди на світ, "різні світи" "(Roman Jakobson, "On the Linguistic Approach to the Problem of Consciousness and the Unconscious", *The Framework of Language*, Michigan Studies in Humanities (University of Michigan, Ann Arbor, MI, 1980), 129-130). У тому ж дусі висловлюється Юрій Лотман: "Усі фонеми мови сприймаються у взаємному співвідношенні, як система, яка у вірші стає структурою змісту, національної своєрідности... Тому що національно-своєрідна фонологічна структура тексту стає основою конструкції понять (підкр. мої — А.Г.), неперекладально-національна природа свідомости висловлюється в поезії значно сильніше, ніж у немистецькому тексті" (Ю. Лотман, *Лекции по структуральной поэтике*, Brown University Slavic Reprint V, 1968, 107 та 183).

7. Т. Шевченко, *Дневник* (Москва, 1954), 65.

8. Згідно з експериментальними даними М.Г. Тарсуєвої, найбільшу емоційну вагу мають окличні, наказові та імплікативні конструкції, за якими йдуть питальні (загальні та специфічні). На останньому місці стоять стверджувальні та розповідні інтонації (Див. цит. кн., стор. 42-43). Авторка також цитує неопубліковані висловлювання С. Бернштейна про те, що "Вольовий момент змісту питання зближує питальну фразу з наказовою. З іншого боку, незнання, яке вимагає розв'язки, створює специфічний емоційний стан, і тому питальна фраза наближається до емоційної" (Там само). Саме такі питання незнання ставить Шевченко на початку свого вірша.

9. Леонід Білецький, *Історія української літератури*, ч. І, Народна словесна творчість. На правах рукопису (Реґенсбурґ-Берхтесґаден, 1947), 57.

10. Питання інверсії, пов'язаної з фразовим наголошенням, тобто темою і ремою, докладно розглянено в книжці Торсуєвої (стор. 32 і наступні). Докладна аналіза інтонаційних структур у поезії Шевченка подана в згаданій статті

Н. Чамати, де авторка зокрема зазначає, що "до універсальних чинників урізноманітнення Шевченкової віршової інтонації належить порушення симетрії синтаксичного й метричного членування вірша..., а також синтаксичні ускладнення, особливо помітні в його пісенних творах, написаних розміром фольклорного походження" (стор. 73).

11. Baudouin de Courtenay, "Z fonetyki międzywyrazowej (äussere Sandhi) sanskrytu i języka polskiego", *Sprawozdania z posiedzeń Akademiji umiejętności w Krakowie,* 1894 — цит. за: М.В. Панов, "О разграничительных сигналах в языке", *Вопросы языкознания,* ч. 1, 1961, 31.

12. Панов, цит. стаття, стор. 29. Пор. також думки Є.Д. Поливанова, що небезпека злиття слів у поезії, зазвичай, уявна, тому що "поетична організація мови розрахована не на скоромовку, а скоромовка не розрахована на читання, яке має на увазі емоцію" (Е.Д. Поливанов, "Общий фонетический принцип всякой поэтической техники", *Вопросы языкознания,* ч. 1, 1963, 100). Оригінальні думки з цього приводу знаходимо у Лотмана: "Слово в поезії нагадує червону свитку Гоголя: його ріжуть ритмічні павзи (та інші ритмічні засоби), а воно зростається, ні на хвилину не гублячи лексичної цілости" (*Структура художественного текста,* Brown University Slavic Reprint IX, 1971, 176). Експериментальні дані підтверджують ці спостереження (див. Л. Златоустова, цит. стаття, стор. 113).

13. С.В. Калачева слушно зауважує, що "алогічність членування... присутня в більшості віршованих рядків" (Цит. кн., стор. 67).

14. Як видно з дослідів над ритмікою Шевченкового вірша, поет не дотримувався канонічних силабо-тонічних форм (Див. Г.К. Сидоренко, *Ритміка Шевченка* (Київ, 1967), 73-80; Н.П. Чамата, *Ритміка Шевченка* (Київ, 1974), 145-148). Через це вважаємо за слушне говорити про хореїчну тенденцію, а не розмір.

15. Ю. Лотман, *Лекции по структуральной поэтике,* 77.

16. А.П. Журавлев, цит. стаття, 84.

17. В.В. Левицький у статті "Символічні значення українських голосних та приголосних" стверджує: "У принципі вже сьогодні питання про існування універсального звукосимволізму можна вважати розв'язаним" (стор. 49). А.П. Журавлев також стверджує існування фонетичного значення і робить спроби пояснити походження цього феномена (див. цит. статтю. стор. 92-95 та 102-104). У Журавлева графони розглядаються за шкалою з 24 значеннями, у Левицького 14 значень.

18. Roman Jakobson et al, *Preliminaries to Speech Analysis,* 2, 28, 32.

19. Там само, 32.

20. Див.: В. Левицький, Символічні значення..., 45. К. Чуковський, досліджуючи вірш Некрасова, спостеріг, що "до звука у він відчував притягання і часто пронизував цим звуком увесь вірш". Його улюблений зворот був "думати думу": "Одумал ты думушку эту", "Думал я горькую думу" (Корней Чуковский, *Некрасов как художник* (Петроград, 1922), 14). Звук у виб-

рав Л. Толстой для Івана Ілліча, коли той помирав; цим звуком назвав свій неопублікований роман Вс. Іванов.

21. *Сучасна українська мова. Фонетика,* ред. І.К. Білодід (Київ, 1969), 60.

22. Цікаві спостереження над ролею павз у віршованому тексті у порівнянні з прозовим зустрічаємо в статті Л.В. Злотоустової.

23. Зміна думки й настрою без ритмічного сиґналу — дуже цікаве явище в поетиці Шевченка, на яке, здається, ще досі не зверталося уваги.

24. За даними Левицького, тверді н та д сприймаються як малі, приємні, сильні, холодні, ясні й тверді, при тому н відчувається як повільне, а д як швидке на початку слів і повільне в кінці (цит. стор. 40).

25. Варто згадати, що дослідження впливу музики на нашу психіку й фізичне почуття довели, що саме марші та ритмічні народні пісні позитивно впливають на людей з нервовими та психічними розладами, а також на паралітиків. Див.: Heline Corinne, *Healing and Regeneration Through Music,* New Age Press. La Canada, CA, 1972, 22; Don Campbell, *The Mozart Effect.* Tapping the Power of Music to Heal the Body, Strengthen the Mind, and Unlock the Creative Spirit, Avon Books, New York, 1997, 60-85, 121-153.

26. *Думи* (Київ, 1959), 19. Пор. також у казках: "Та й узяв лис за край зубами та й підняв голову угору, аби гарбуз не спирався у шувар, та й несе. Несе він той гарбуз..." *Казки про тварин* (Київ, 1976), 265.

27. Сеше вважав, що емоції руйнують синтаксичну структуру висловлювань. Торсуєва спростовує це твердження й експериментально доводить, що емоційне насичення можна розглядати "не як порушення мовних норм, а як необхідний чинник конкретного роду висловлювань, які мають чіткі мовні характеристики" (Цит. стаття, стор. 41).

28. Пор. у Некрасова в сцені, де п'яний мужик б'є коняку:

Уж он бил ее, бил ее, бил

або у Маяковського в його передсмертних віршах:

Мы с жизнью в расчете,
И не к чему перечень
Взаимных болей, бед и обид.

Звичайно, в іншому контексті ці самі звуки можуть мати інше емоційно-семантичне навантаження, звучать бадьоро, енергійно, ось як у Шевченка:

Б'ють пороги

або

Борітеся — поборете,
Вам Бог помагає...

29. Калачева, цит. кн., стор. 66.

30. А. Квятковський з цього приводу пише: "Різні перенесення тоді діють на читачеву уяву, коли вони умотивовані внутрішнім хвилюванням поета" і подає приклад з Маяковського, подібний до Шевченкового:

...Надежду
Брось.

(А. Квятковский, *Поэтический словарь* (Москва, 1966), 207).

31. Н. Чамата зауважує, що такий "хвилеподібний інтонаційний рух", особливо притаманний романсному типові віршів, до якого вона зараховує "Думи": вони мають "традиційну каденцію — спад, позначаються присутністю "кільця", де знаходимо "тематичне й інтонаційне злиття основної частини з кільцевим повтором", який є "носієм певного нового логічного або емоційного змісту" (цит. стаття, стор. 76-77). Назагал, пише Чамата, "форми романсної інтонації Шевченка виникли у зв'язку зі змістовим та емоційним варіюванням на основі двох характерних для його романсних поезій типів образної композиції — нагнітання одного ліричного почуття та динамічної зміни різних думок і почуттів" (стор. 76).

32. Дивним чином, згідно з дослідженнями відомої лікарки Кюблер-Росс, подібні стадії проходить людина перед смертю: від почуття самотности, покинутости до розпачу й гніву, потім пробує "торгуватися" з долею, приходить до депресії, але в кінці приймає свій стан і віднаходить віру і надію. (Elisabeth Kubler-Ross, *On Death and Dying* (New York, Macmillan Publishing Co.,1970).

33. Василь Барка, *Правда Кобзаря* (Нью-Йорк: "Пролог", 1961), 110.

Ольга Камінчук

ХУДОЖНЯ СТРУКТУРА РОМАНТИЧНОЇ ЛІРИКИ ШЕВЧЕНКА

Оцінка лірики Шевченка як визначного явища українського романтизму в цілому вже утвердилася в літературознавчій думці.[1] Нові штрихи до характеристики його художньої своєрідности на тлі української поезії романтизму додає аналіз мовних рівнів поетики Шевченка.

Властиві романтизмові осмислення дійсности в емоційно-психологічному ракурсі, експресивність художнього вислову найконцентрованіше виявляються в ліриці. Шевченко — найяскравіша творча індивідуальність української романтичної лірики, що є наслідком органічного синтезу фольклорної і літературної поетики. Цей синтез простежується на всіх трьох основних лінґво-поетичних рівнях — ритмомелодичному, образної системи і композиційному.

Індивідуальні особливості метрики романтичних поезій Шевченка, де ямб і коломийковий 14-складовий вірш мають приблизно однаковий ступінь вживаности, засвідчують синтез літературної і фольклорної поетики. Найбільше вирізняє метрику лірики Шевченка в контексті загальної метричної картини лірики 1840-1860-х років обмежене використання хорею, який був характерним для переважної більшости сучасників Шевченка (Олександр Афанасьєв-Чужбинський, Віктор Забіла, Маркіян Шашкевич, Яків Головацький, Микола Устиянович, Іван Гушалевич, ранній Яків Щоголів, Леонід Глібов, Олександр Псьол, Степан Руданський).

Ямб у романтичній ліриці Шевченка представлений 4-стопною формою, внутрішьоструктурні особливості якої (середня довжина рядка) зумовлюють її ритмічне багатство і жанрову універсальність. 4-стопний ямб у ліриці Шевченка — це вірш-роздум ("Минули літа молодії..."), лірична мініятюра ("Садок вишневий коло хати..."), поетична стилізація молитви (цикл "Молитва"), послання ("Полякам"), елегія ("Огні горять, музика грає..."). Ритмічною особливістю 4-стопного ямбу Шевченка є пірихій у третій стопі:

І думу вольную на волю ⌣ — ⌣ — ⌣ ⌣ ⌣ — ⌣
Із домовини воззову. ⌣ ⌣ ⌣ — ⌣ ⌣ ⌣ —
І думу вольную... О доле! ⌣ — ⌣ — ⌣ ⌣ ⌣ — ⌣
("Марку Вовчку")

Ритміка 4-стопного ямба, реґулярно пірихованому на третій стопі, відображає емоційну наснаженість і виразну мелодійність

романтичної лірики: пірихій на передостанній стопі акцентує інтонаційну експресію фінальної частини рядка і водночас зумовлює наспіваність вірша.

Жанровий спектр поезій Шевченка, написаних 14-складовим народним віршем, різноманітний і включає елегію-думку ("Тече вода в синє море..."), вірш-роздум ("Заворожи мені, волхве..."), вірш-оповідання ("Тече вода з-під явора..."), пісенну лірику ("Ой чого ти почорніло..."), стилізацію псалма (цикл "Псалми Давидові"). Лірика поета виявляє жанрову універсальність цієї народнопоетичної версифікаційної форми, якою українська романтична лірика першої половини XIX ст. вирізняється в слов'янському поетичному просторі, оскільки в інших слов'янських літературах народним віршем писалася переважно пісенна лірика, стилізована у фольклорному ключі. Романтична лірика Шевченка відіграла визначальну роль в літературній модифікації 14-складового народного вірша ще в ранніх елегіях-думках, написаних наприкінці 1830-х років (послаблення другої цезури коломийкового вірша в поезії "Думка" ("Тяжко-важко в світі жити..."). Для пізнішої його лірики характерне використання говірного 14-складового вірша, максимально наближеного до інтонаційної динаміки емоцій наснаженої розмовної мови:

Тяжко мені, Боже милий,	— ⌣ ⌣ ⌣ // — ⌣ ⌣ ⌣ //
Носити одному	⌣ — ⌣ ⌣ — ⌣
Оці думи. І не ділить	⌣ ⌣ — ⌣ // ⌣ ⌣ ⌣ —
Ні з ким, — і нікому	⌣ — ⌣ ⌣ — ⌣
Не сказать святого слова	⌣ ⌣ — // ⌣ ⌣ ⌣ — ⌣ //
І душу убогу	⌣ — ⌣ ⌣ — ⌣ //
Не радовать, і не корить	⌣ — ⌣ ⌣ // ⌣ ⌣ ⌣ — //
Чоловіка злого.	⌣ ⌣ — ⌣ — ⌣ //

("Заросли шляхи тернами...")

Перерозподіл силабічних груп, перенесення пауз перетворює початково монотонний коломийковий вірш у ритмічну форму, здатну інтонаційно відтворити різноманітні відтінки душевного стану ліричного суб'єкта.

Музичність романтичної лірики виражається в характерному для поезій Шевченка використанні внутрішніх рим, а також багатстві евфонічного звукового інструментування шевченківського вірша. Внутрішня рима сприяє зростанню співвідношення між співзвучною і неспівзвучною частиною віршового рядка (римового коефіцієнта), надаючи віршеві мелодійности. Нереґулярні внутрішні рими лірики Шевченка підкреслюють її динаміку:

Дай дожити, подивитись,
О Боже мій милий!
На лани тії зелені
І тії могили!
А не даси, то донеси
На мою країну
Мої сльози; бо я, Боже!
Я за неї гину!

("Лічу в неволі дні і ночі...")

Для лірики Шевченка характерні складні комбінації асонансів та алітерацій, які утворюють звукові акорди (містяться у наголошених складах): "Однá дáвить сéрце, дрýга роздирáє" ("Гоголю"). Романтичній ліриці поета властива також фонетична анафора:

Без розкоші, без любові
Зношу мої чорні брови...

("Якби мені черевики...")

Лірика Т. Шевченка відіграла важливу роль у збагненні строфіки української лірики епохи романтизму. Він був чи не єдиним поетом-романтиком, лірика якого містить художньо довершені зразки п'ятирядкових і семирядкових строф ("І широкую долину...", "Якби мені, мамо, намисто...")

Особливістю художньої інтерпретації словесного образу в ліриці Шевченка є ґенетично фольклорна персоніфікація образів як народної, так і літературної поетичних традицій: серця, *душі*, думки, могили, долі. Персоніфікація образу душі пов'язана в ліриці поета з біблійною художньою традицією, про що свідчить специфіка епітетів: "Праведная душе, прийми мою мову" ("На вічну пам'ять Котляревському"). Також розкривається семантична співмірність біблійних образів душі і серця як узагальнених символів духовного світу людини: "Душею — серцем неповинні" ("Росли укупочці, зросли...").

Лірика Шевченка започатковує інтерпретацію образу думи, думки як символу творчости: "Думи мої, думи мої, лихо мені з вами! Нащо стали на папері Сумними рядами?..." Семантика думки — символу творчости розгортається у поезіях Миколи Петренка, Маркіяна Шашкевича, Юрія Федьковича і стає одним з найхарактерніших символічних образів української романтичної лірики першої половини XIX ст.

Романтичній ліриці поета властиві високий ступінь вживаности і семантична розгорнутість образів історіософсько-громадянсько-

го пляну, таких як воля, неволя, правда, слава. Поняття волі, неволі в поезіях Шевченка переважно виступають у суто громадянській інтерпретації: "Там родилась, гарцювала Козацькая воля" ("Думи мої, думи мої..."). Правда і слава у Шевченка — поняття полісемантичні. Його лірика синтезує в образі правди поняття романтичної історіософії і морально-етичний ідеал: "Нехай же серце плаче, просить Святої правди на землі" ("Чигирине, Чигирине..."), "Може, ще раз сонце правди Хоч крізь сон побачу..." ("Заворожи мені, волхве..."). Біблійний символ сонця правди об'єднує поезію Шевченка з творчістю Миколи Костомарова (біблійна інтерпретація правди характерна для творчости поетів — учасників Кирило-Мефодіївського братства). Шевченко широко розгортає образ слави — символ історичної пам'яті: "Слава не поляже", "От де, люде, наша слава, слава України" ("До Основ'яненка"), біблійне поняття Божої слави: твою славу Гордий зневажає" ("Псалми Давидові"). Його романтичні поезії започатковують підпорядкування поняття слави осмисленню проблем творчости, мистецтва: "тільки слава Сонцем засіяла, Не вмре кобзар, бо навіки його привітала" ("На вічну пам'ять Котляревському").

Актуалізацію мистецьких здобутків Біблії у ліриці Шевченка засвідчує високий ступінь вживаности образної опозиції рай — пекло, започаткованої християнською світоглядною традицією. Для поетів-романтиків протиставлення раю і пекла є аналогом контрасту щастя і страждання, ідеалу і дійсности. Романтичні поезії Шевченка розширили узагальнено-полярну символіку раю-пекла громадянським значенням ідеалу щасливого життя народу та психологічно-особистісним утвердженням духовної цінности любові: "Прийшли ксьондзи і запалили Наш тихий рай" ("Полякам"), "Любов, сердечний рай" (цикл "Молитва"). Образотворчу значущість біблійної художньої традиції для лірики Шевченка розкриває також використання метафоричного епітета з семантикою кольору "золотий": "ризу золотую" ("Ой діброво — темний гаю!.."). Золотий колір є найвищим в ієрархії християнської символіки кольорів як символ чистоти Небесного Царства.

Образна система романтичної лірики поета вирізняється поширенням образів мітологічного походження — доля, слово поета як розмова з Богом, символи моря, човна, сонця, зіставлення семантики мітологем сліз і води.

У ліриці Шевченка доля має абстраґоване значення незалежної від прагнень людини загальної напередвизначености подій, рівности всіх перед владою вищої сили, закорінене в мітологемі образу. Мітологічно інспірована також персоніфікація долі: "Злая доля може по тім боці плаче" ("На вічну пам'ять Котляревському").

В семантичній палітрі образу слова — одного з провідних у ліриці Шевченка — домінує значення символу творчости, пов'язане з закоріненням у мітології розумінням романтиками поетичної творчости як лише поетові відомої таємної мови, розмови з Богом: "то Боже слово, То серце поволі з Богом розмовля" ("Перебендя"). Ідея божественної сутности поетичної творчости визначає також спрямованість образу кобзаря, співця. Образ народного співця, створений Шевченком у вірші "Перебендя", є найяскравішим в українській романтичній ліриці символом поета — носія історичної пам'яті нації і провісника Божого слова. В ліриці Шевченка поширений символічний мотив життя — плавання човна розбурханим морем: "Недовгий шлях — як човнові до синього моря — Сиротині на чужину" ("Вітер з гаєм розмовляє"). Джерела символічної інтерпретації моря як стихії життя — у мітологічних уявленнях про воду — первісний хаос, з якого постав світ. Своєю чергою образи моря і човна в романтичній ліриці художньою наступністю пов'язані з образом моря і корабля — символами плинности видимого світу в літературі українського барокко. Символічний образ сонця з багатогранною позитивною експресією в ліриці Шевченка є асоціятивною трансформацією мітологеми сонця — життєдайного божества: "Не зійде сонце. Тьма і тьма! І правди на землі нема!" ("І тут, і всюди — скрізь погано..."), "А думка край світла на хмарі гуля. Спочине на сонці, його запитає, Де воно ночує, як воно встає" ("Перебендя"). Особливістю художнього функціонування образу сліз у романтичній ліриці поета є звернення до мітологічної семантики очищальної і цілющої сили сліз у зіставленні з аналогічною символікою води: "Може, вернеться надія З тією водою З цілющою й живущою, дрібною сльозою" ("Заворожи мені, волхве..."). Відгомін шевченківського образного комплексу сльози — вода (роса) прочитується у творах поетів романтичного світовідчуття, які належать до пізнішої літературної епохи, зокрема в пізній ліриці Щоголева ("Листопад"), віршах Дніпрової Чайки ("Ніч").

Лірика Шевченка засвідчила ускладнення символіки образів природи на основі психологічних означень духовного світу особистости. У вірші "Думка" ("Вітре буйний, вітре буйний!.."), де синтезуються народнопоетична символіка калини — дівочої долі і калини на могилі — знаку пам'яті про дорогу людину, фольклорна емблематика ускладнена літературно-поетичним образом душі, що має психологічну семантику: "Тоді неси мою душу Туди де мій милий; Червоною калиною постав на могилі."

Образний світ романтичної лірики Шевченка відзначається структурною багатоманітністю символічних атрибутів образу України. Символіка козацької могили — свідка минулої слави України,

покликаною пробудити історичну пам'ять народу, доповнюється фольклорно-романтичним образом степу широкого у значенні безмежного простору і свободи: "Як умру, то поховайте мене на могилі, серед степу широкого, на Вкраїні милій" ("Заповіт"). Суспільний акцент властивий образу сироти-України: "Обідрана, сиротою Понад Дніпром плаче; Тяжко-важко сиротині, А ніхто не бачить..." ("До Основ'яненка").

Визначальною особливістю композиційної структури романтичної лірики Шевченка є асоціятивне ускладнення, розгорнутість мотивів фольклорних сюжетних паралелізмів у порівнянні зі схематичністю народнопоетичних паралелізмів поезії більшости його сучасників (М. Шашкевич, В. Забіла). Оригінальним осмисленням прийому народнопоетичного паралелізму відзначається вірш-оповідання "Тече вода з-під явора..." Ідилічна картина родинного життя в останній строфі вірша зіставляється з символічними пейзажами першої і другої строф, які ґрунтуються на фольклорних символах рослинного і тваринного світу — явір, калина, лози, качечка. Логічна завершеність композиційних частин твору урівноважується прийомом строфічної анафори, яка підсилює настроєву цілісність вірша.

Лірика Шевченка розпочинає поширення композиційного контрасту на пейзажні поезії, тоді як в поезії ранішого періоду (А. Метлинський, М. Костомаров) композиційний контраст використовувався переважно в громадянській ліриці. Емоційний контраст зображення природи є структурною основою поезії "За сонцем хмаронька пливе..." Започаткована поетом традиція емоційно контрастного зображення природи одержала подальший розвиток у романтичних поезіях другої половини XIX — початку XX ст. (лірика Лесі Українки).

Романтичні поезії Шевченка є етапом, коли українська лірика засвоює композиційні структури, побудовані на розгортанні одного мотиву, що пов'язано з її психологічним поглибленням, концентрацією на переживаннях моменту. Саме поезіями Шевченка, перейнятими особистісно-психологічними мотивами самотности, чужини, пошуків долі ("Дівичії ночі", "Н. Маркевичу", "Ой по горі роман цвіте...") починається ширше використання одномотивної композиції, яка в дошевченківській ліриці представлена поодинокими віршами Семена Писаревського, Левка Боровиковського, Амвросія Метлинського, Миколи Костомарова, Миколи Петренка. Сюжетна однолінійність була органічною для лірики Шевченка, яка найчастіше має форму вільного асоціятивного потоку, монологу-сповіді.

Суб'єктивна форма романтичної лірики Шевченка є важливим чинником становлення суто ліричного бачення світу через індиві-

дуально-авторську оцінку. Використання суб'єктивної форми авторського монологу в ліриці Шевченка перегукується з поезіями М. Петренка, майже всуціль написаними від автора. У рольовій "жіночій" ліриці Шевченка очевидна еволюція української персонажної лірики від прийому фольклорної стилізації вірша до розкриття психологічної індивідуальности особистости засобами літературної романтичної поетики. Поезії "Ой одна я, одна...", "Породила мене мати..." відзначаються не властивою для фольклору психологічною заглибленістю, поєднанням народнопоетичних і літературних художніх засобів.

Самобутня поетика лірики Шевченка увійшла в українську художню свідомість як результат взаємодії фольклорного, біблійно-мітологічного і літературно-поетичного художнього стилів і стала потужним імпульсом подальшого розвитку української поезії — вияву духовного життя нації.

---

1. Див.: П. Филипович, "Шевченко і романтизм", Павло Филипович, *Література: Статті, розвідки, огляди* (Нью-Йорк; Мельбурн, УВАН 1971), 53-75; Д. Чижевський, *Історія української літератури: Від початків до доби реалізму* (Тернопіль, 1994), 400-458; Ю.О. Івакін, В.Л. Смілянська, "Тарас Шевченко", *Історія української літератури XIX ст. у трьох книгах,* кн. 2 (Київ, 1996), 97-144.

Лариса Мороз

"НАЗАР СТОДОЛЯ": СВІТ СИМВОЛІВ

Історія української драматургії потребує "перечитування" в аспекті її духовної наснажености. Такий підхід відкриває у ній ті грані, які досі не були помічені, принаймні радянським літературознавством і театром.

Іван Котляревський у "Наталці Полтавці" гармонійно, з християнських позицій розкрив три засади людського буття: ОСОБИСТІСНЕ, НАЦІОНАЛЬНЕ, ЗАГАЛЬНОЛЮДСЬКЕ. Усе те, в осяянні великої любові письменника до свого народу, дало світові твір, який залишається вічно молодим, який крізь століття зберігає свою незбагненну чарівність. Варто звернути увагу й на те, що Наталці у відстоюванні свого права визначати напрям свого життя допомагають і вірність коханому, і розум, розсудливість, і — не меншою мірою Господь, бо ж до якої міри вчасно, з точністю до години, з'являється Петро...

Постійна присутність Провидіння у житті зображених тут людей виявляється не лише у збігові обставин", а й у фінальному вчинкові Тетерваковського, абсолютно не відповідному ані його соціяльно-становій моралі, ані його внутрішньому станові шалено закоханого чоловіка. Не менш істотна й емоційна амплітуда твору: найвідчайдушніші вчинки герої Котляревського творять, здається, з оптимістичною усмішкою в серці. Мине століття — і про такий духовний стан напише Микола Реріх: "Усміхніться тягареві шляху вашого. Певен — переможе".

Порівняно з "Наталкою Полтавкою" ще потужнішою духовною наснагою, незбагненними (чи — ще не проясненими) чарами наповнена драма Шевченка "Назар Стодоля". Твір цей також не старіє, не втрачає своєї привабливости, не набридає. І в історії українського театру він відіграв також важливу ролю. Кожен з видатних українських акторів у різний час грав різні ролі у цій п'єсі. М. Заньковецька називала її улюбленою "батьковою казкою" і казала: "Коли я виступала в ролі Галі, мені здавалося, що я перебуваю в якомусь старовинному храмі. Коли я вимовляю слова, які великий наш батько вклав в уста своєї любимої героїні, мені здається, що я молюсь..."

Підраховано, що лише упродовж 1877-1916 років "Назара Стодолю" українські й російські трупи ставили145 разів у різних кінцях Російської імперії. Отже, твір впливав і на російський театр.

Один лише факт: 1887 року разом з "Камінним гостем" Пушкіна і "Провінціялкою" Турґенєва "Назара Стодолю" обрала для свого бенефісу видатна російська артистка Глікерія Федотова — та, про яку зазначав Писемський, що рівної їй нема у всій Европі. Тоді "театральная газета" писала: "Вона створила з Галі таку поетичну, світлу, правдиву постать, що здавалося, ніби не сцена перед нами, а саме життя, життя нехитре, просте, але ось ця простота, від якої ми відзвичаїлися, дивлячись на театральний кін, і є привабливою". Так літературний текст визначав, а чи утверджував стиль акторської гри.

Міра впливу Шевченкового твору на подальшу українську драматургію потребує спеціяльних досліджень. Та й за першого наближення видно близькість стилю п'єс Івана Тобілевича (Карпенка-Карого) до стилю п'єси "Назар Стодоля": стислість, чітка продумана композиція, без будь-яких відхилень від основного сюжету, небагатослівність героїв — і водночас потужна енергетичність кожної фрази, емоційна наповненість. Можливо, саме "Назарові Стодолі" слід завдячувати, що маємо такого першорядного драматурга, як Іван Тобілевич. Відомо, що Гнат Карий був улюбленим героєм Тобілевича-актора й саме звідси друга половина його сценічного псевдоніма — Карпенко-Карий (перша — від імені батька — Карпо).

П'єса "Назар Стодоля" була тим "перехрестям", на якому зійшлися два талановиті роди, котрі увійшли у світову культуру, — рід Тобілевичів і рід Тарковських[1] (найвідоміші представники його — поет Арсеній Тарковський та кінорежисер Андрій Тарковський). Саме на виставі "Назар Стодоля" познайомилися Іван Тобілевич і Надія Тарковська — виконавці ролей Назара й Галі. "У їхньому справжньому житті, — виникли такі самі перешкоди до одруження, які були у Назара й Галі". Варто додати, що любов до Шевченка вплинула на сам лад життя у родині Тобілевичів. Іван Карпович і Надія Карлівна назвали своїх перших дітей іменами улюблених героїв — Галя, Назар. Ці традиції в роді Тобілевичів живуть і донині. Далеко на півночі молиться до Шевченка онука Івана Тобілевича — пані Галина Тобілевич. А у Києві — також його онук Назар Юрійович; поруч — онук Назара Юрійовича, київський школяр Назар. Вони ніжно звуть одне одного: Зоря.

Цікаво поглянути й на саме ім'я Назар. Чи не пов'язане воно з біблійним поняттям "назорей", тобто "відокремлений", "відлучений"? Чи, може, з назвою міста Назарет? Видається, що й поява Назара у п'єсі не випадково супроводжується саме такою колядкою:

Бачить же Бог, бачить Творець,
Що мир погибає,

Архангела Гавриїла
В Назарет посилає.
Благословив в Назареті —
Стала слава у вертепі.
О, прекрасний Вихлієме!
Отверзи врата Едема.

Звучить оця колядка — і з'являється Назар з молодими козаками й каже: "Дай, Боже, вечір добрий! Помагай-бі вам на все добре!" А дія відбувається Різдвяного вечора, коли обдурювати людей, брехати, чинити якісь нечесні комбінації — гріх потрійний!

Хома Кичатий. "Хома" — це, зрозуміло, той, що у Святому Письмі "невіруючий". Гнат його називає у хвилину гніву недовірником. А "Кичатий"? У "Словнику" Бориса Грінченка є слово "кичка". Одне з його шести значень з'ясовується так: "Оставшийся в земле после срубленного дерева его пень или корень". Є ще слово "кичувати", що означає "корчувати". — "Викорчуваний" козак? Обрубане дерево "без голови"? Як сьогодні мовиться, — мутант? Мабуть, саме у цьому для Шевченка — драма, і не лише цього персонажа, а може й самої України. Адже Кичатий — сотник — представник національної еліти, він — вихованець школи Братського монастиря у Києві, а там навчалися діти козацької старшини. Бачимо, отже, жахливе виродження української еліти. А народ без еліти то — людина без голови.

Режисер і дослідник, нещодавно — завідувач музею-заповідника "Хутір Надія" на Кіровоградщині, Микола Хомандюк у розмові сказав: "Якби я ставив цю п'єсу на сцені, в мене головним героєм був би Хома Кичатий. Це сильна і надзвичайно багатомірна особистість. У ньому зосереджено основні риси української ментальности: незалежна натура, міцний господар, мабуть і вояк був неабиякий (адже сотником просто так стати було неможливо). Він щиро любить свою доньку, бажає їй добра, хай і по-своєму. А те, що ви звете виродженням, — у п'єсі зветься точніше. Хома, до речі, сам дає собі характеристику: "Ще в Братськім моє серце чуло, що з мене буде великий пан. Було, говорю одне, а роблю друге; за се називали мене двуличним". Оце, мабуть, і мусить бути головним".

Справді, Хома — то чоловік ненадійний, непослідовний. І весь жах, вся драма у тому, що він пишається тим. Він не усвідомлює, який це неґативний, катастрофічний стан душі. Усвідомлення цієї прірви раптом прийде — аж у фіналі і Кичатий щиро вжахнеться. А поки що він каже, що женитися треба не на чорних бровах і карих очах, а на хуторах і млинах. Є й таке сильне бажання стати тестем полковника, бо ж тоді — "і слава, і почот, і червінці до себе

гарбай: все твоє. А пуще всього червінці. Їх люди по духу чують; хоч не показуй, все кланятимуться..." Так натякається і на мораль цілого суспільства. Вочевидь, надто вузько говорити про конфлікт цього твору як суто соціяльний. У деяких літературознавчих виданнях трапляються характеристики Назара й Гната як "козацької сіроми" чи й "голоти". Але вони так само, як і Хома, навчалися у Братському монастирі, тобто вони також діти козацької старшини, або ті, що долучилися до неї. Автор подає їх у ввідних ремарках п'єси (російською мовою) у такий спосіб: "Хома Кичатый сотник. Галя, дочь его. Назар Стодоля, друг его. Гнат Карый, друг его". Тобто і один і другий є друзями Кичатого! А сотник Кичатий із сіромою ані дружити, ані конфліктувати не може. Так конфлікт дістає не так соціяльний, як морально-етичний підтекст і заторкує конфлікт усередині еліти, в результаті чого терпить Україна і руйнується її державна структура. Слід пам'ятати, що державним апаратом України на той час, до якого віднесено дію твору, керував гетьман за допомогою козацької старшини. Адміністративними й водночас військовими одиницями були полки на чолі з полковниками, полки поділялися на сотні, якими командували сотники. Тобто мрії Кичатого сягали не аж так уже й високо: лише на один щабель. Управління ж сотнею здійснювалося за допомогою сотенних писаря, отамана, осавула й хорунжого. (А Назар — хорунжий). Отже, будь-які чвари у середовищі козацької старшини розхитувати структуру української держави, робили її цілком беззахисною. Це й привело Україну до Руїни.

На запитання про несподіване каяття Кичатого у фіналі М. Хомандюк відповів: "Ну, що ж, такий різкий поворот у поведінці героя якраз і може бути притаманний творові драматичному — на відміну від прози, скажімо. Не забуваймо й того, що Шевченко був добрим знавцем античности. Знав, мабуть же, й античну драму. І міг створити ситуації катарсису не лише для глядача, а й для свого персонажа".

У ситуації катарсису Кичатого, безперечно, є своя логіка, яка не вичерпується переляком від того, що його Кичатого могли вбити. Він чоловік зарозумілий і навіть жорстокий (згадаймо, що він залишив Назара зв'язаного на снігу — для голодних вовків). Але навіть він міг вжахнутися можливістю тієї страшної кари, яка, за козацьким звичаєм, чекала на Гната, якби той убив сотника. Суворий цей закон: убивцю мали живцем поховати разом з тим, кого він убив. Гнат і на це готовий задля свого побратима — Назара. Але Назар прощає своєму мучителеві.

На це свого часу звернув увагу Марко Кропивницький. Він тривалий час грав ролю Кичатого й оцінював його гостро критично. Називав його самодуром, честолюбивою людиною, "...що через

шлюб дочки розраховує добитись полковницької булави. Честолюбність заглушує в ньому почуття батька, і він готовий навіть удатись до насильства при сватанні дочки. Та одна фраза Назара обеззброює його і воскрешає в ньому людину, батька і християнина: "Іди собі, лукавий чоловіче! Не поміг тобі Бог занапастити мене, а чужої крові я не бажаю". Назар міг би з нього тоді теж глузувати, як глузував Хома у себе вдома, примушуючи Назара повзати перед собою на колінах. Але таке цілком людяне, істинно християнське звернення: "Любіть враги своя і прощайте їм усі кривди" — мало викликати сильну реакцію. Дехто не розуміє цього й каже: "Який дивний кінець!" Тим часом кінець п'єси цілком природний і правдивий".

Так писав М. Кропивницький в одному з листів. А до того хотілося б дещо додати. У книзі Освальда Шпенґлера "Присмерк Европи" проведено думку про "зіткнення фактів та істин": "...коли Ісуса привели до Пілата, світ фактів і світ істини зустрілися безпосередньо й непримиренно у такій жахливій виразності й вагомості символіки, як у жодній іншій сцені всієї світової історії".[2] Може, й занадто було би тягнути до цієї анальоґії героїв п'єси Т. Шевченка. Але безперечно, що з Хомою Кичатим (чи волею автора, чи навіть і "поза нею", об'єктивно-психологічно) у фіналі могло статися диво прозріння і природно каяття саме завдяки зміщенню його свідомости зі світу фактів до світу істин.

У п'єсі Т. Шевченка "Назар Стодоля" є ще одна загадка: казка, яку розповідає на вечорницях кобзар, — про злу турецьку царицю. Як її розуміти? Для чого вона тут? Невже просто для розваги, для атмосфери таємничости у молодіжному гулянні? А може, у ній — код, шифр усієї п'єси?.. Напрошуються деякі анальоґії, наприклад, із античним мітом про Мінотавра, зокрема у тлумаченні Рудольфа Штайнера: "Людина стоїть перед чуттєвістю, як перед ворожою потворою. Людина віддає їй як жертву плоди своєї особистости. Потвора поглинає їх. Це триває доти, доки у людині не прокинеться переможець (Тесей). Його пізнання пряде йому нитку, яка допомагає йому знайти дорогу, коли він вирушає до лябіринту чуттєвости, щоби вбити ворога. У цій перемозі над чуттєвістю виражено саму містерію людського пізнання".

Не варто, та й неможливо зводити увесь зміст Шевченкової спадщини до мітотворчости, але зовсім оминати цей аспект — означає не зрозуміти в ній чогось надзвичайно важливого.

Ми звикли вважати "Назара Стодолю" п'єсою історично-побутовою. Так написано в усіх історіях літератури, в усіх підручниках. Так, у п'єсі є й історія, і побут. Але — не лише вони. Власне, побут у ній є канвою, по якій вишивається малюнок сюжету. Побутова фабула, пов'язана зі сватанням, з плянами на одруження (на по-

дібність цієї сюжетної схеми до схеми "Наталки Полтавки" вже не раз звертали увагу), є лише сіткою, яка тримає і пов'язує в один малюнок візерунки духовного змісту.

Що ж до історії, то у п'єсі фіґурує чимало реалій, пов'язаних із життям козацтва XYII сторіччя, герої згадують імена й події з далекого та ближчого історичного минулого. Врешті, Назар має намір втікати з Галею на Запорозьку Січ, а там, як каже Гнат, — "І сам гетьман не більший од чабана".

Василь Шубравський справедливо зазначав, що про історизм "Назара Стодолі" "можна сказати словами М. Гоголя щодо українських історичних пісень: "історик не повинен шукати в них зазначення дня й числа битви або точного пояснення місця... Та коли він захоче дізнатися про точний побут, стихії характеру, про усі звиви і відтінки почуттів, хвилювань, страждань, веселощів зображуваного народу, коли захоче осягнути дух минулого віку, загальний характер усього цілого і порізно кожного окремого, тоді він буде задоволений цілком: історія народу розкривається перед ним у ясній величі".[3]

Унікальний, як на свій час, демократизм і гуманізм запорозького козацтва, за дослідженнями академіка Дмитра Яворницького, найбільше вабили Т. Шевченка: "Все идеалы его были в политическом прошлом и не столько Украины, сколько Запорожья. Там он видел лучи, которые грели его сердце, врачевали его душу, поднимали его творческое воображение в гигантский рост никем и ничем несокрушимых героев. При одном воспоминании о запорожцах, поэт сразу оживал и как бы расправлял на высоком челе своем все морщины свои..."[4]

"Наталку Полтавку" І. Тобілевич назвав вічно молодою праматір'ю українського театру. Якщо спиратися на анальоґії, то сміливо можемо називати "Назара Стодолю" вічно молодим прабатьком українського театру.

---

1. Див.: *Самосознание европейской культуры XX века* (Москва, 1991), 35.

2. Р. Штейнер, *Христианство как мистический факт и мистерии древности* (Ереван: "Ной", 1991).

3. В. Шубравський, *Драматургія Т. Шевченка* (Київ, 1961).

4. Д. Еварницкий, *Запорожцы в поэзии Т. Г. Шевченко* (Екатеринослав, 1912).

Лариса М. Л. З. Онишкевич

"МОЯ СЕСТРО, ДРУЖИНО СВЯТАЯ!" ЯК ШЛЯХ ДО ОСТАТОЧНОГО ПОЄДНАННЯ ДВОХ СИМБОЛА

Останній вірш Тараса Шевченка[1] "Чи не покинуть нам, небого..." написаний менше як за два тижні до його смерти (14 і 15-го лютого 1861) і в повній готовності до неї. Вірш має дві частини (окремо написані у цих двох днях), які творять структурну цілість розповіді, фактично мітосу звертання до "сестри", коли ліричний герой готується відходити на другий світ. Обі частини вірша також представляють намагання наново звести творчу й раціональну частини героя, себто, звести обидва *симбола (симболон* — первісне значення "символа"),[2] з'єднати їх, здійснити їхню цілість або *симбаллейн*, задля остаточної суцільности бінарних складників, диядів. На різних рівнях цього вірша можна помітити цілу низку метафоричних образів, зокрема парних або двоїнних. Розгляньмо кілька з них.

Великою частиною *мітосу* у цім вірші є звернення героя до "сестри": може пора "заходиться риштувать / Вози в далекую дорогу? — / На той світ, друже мій, до Бога...". Очевидне відчуття і свідомість земного кінця героя передається дуже спокійно мовою втомленої, літньої людини, яка майже в повній злагоді зі своїм минулим і теперішнім. Коли спочатку герой немов сам собі дає відповідь від сестри "небоги", чи то "любої"[3] "сусідоньки" ("ой не йдімо, не ходімо, / Рано, друже рано"), дещо пізніше він звертається до цієї постаті, як "друже", "моя доле", "моя зоре", "Моя сестро, дружино святая". У другій частині він знову звертається: "друже", "сопутниче святий", а тоді після переходу на другий світ, досить несподівано герой висловлюється, що *хотів би* відноситися до неї немов до "кралі".

ОБРАЗ СЕСТРИ

Мабуть найкраще буде розглянути групи цих образів-зворотів. Ми знаємо про місце образу "сестри" в поезіях Шевченка; відомі також його часті згадки про його юну подругу Оксану та численні вислови любови до неї немов до сестри, з якою він ріс і за якою тужив, щоб могти:

> удвох дивитися згори / на Дніпро широкий, ... /
> і в двох тихенько заспівать / ту думу сумную ...
> ("Не молилася за мене...")

Чи остаточна розлука поета з сестрою-Оксаною-мрією не зливає її образу з сестрою-мрією-музою?[4] Ці два образи часто діють як два окремі образи: один, як недосяжна і втрачена мрія, а другий, як муза. Сестру Оксану поет утратив навіки, а муза — це частина його самовислову, надхнення і доповнення, яка йому хоч психічно повинна бути доступна.

Подібні парні образи зустрічаємо від давніх часів. Роздвоєння символа або поділ прикмет на дві постаті у фолкльорі й літературі нераз передаються архетипами *брата й сестри* або *близнюками*. Такий поділ, звичайно, бував не так добровільно, як припадково й несвідомо; згодом припадкове статеве з'єднання близнюків суспільство не схвалювало. У Ваґнерових "Валькиріях" (чи в ґерманській мітології) єднання дорослих Зіґлінди й Зіґмунда, сестри і брата, які змалку були розділені, має протиприродний характер, хоча цей крок був потрібний для мітосу, як поетичний витвір, задля майбутньої досконалої цілісности у вигляді сина, себто Зіґфріда, і всього того, що він мав символізувати. Взагалі, ще Арістотель уважав близнюків зразком перфектности, тому шукання сестри чи брата, було шуканням досконалости. Шекспір, у *Комедії Помилок,* також насвітлює потребу цілісности, хоча іншою ситуацією.

Окрім ідей фізичного з'єднання, символічні образи злуки сестри і брата відомі ще і з Біблії. У "Пісні Пісень" читаємо: "Ти полонила моє серце, моя *сестро-дружино!*"[5] Тут опис-уточнення натякає на те, що "моя сестра" це також моя любов. Деякі дослідники вважають цей вислів як пару метафор, або як метафору самого поетичного процесу.[6] Деякі переклади "Пісні Пісень" передають дієвих осіб мов пару коханців (він і вона) у дуже інтимній близькості, а ще пояснюють таке єднання як алегорію любови Бога до Ізраїля, або Христової любови до Церкви (тому жінка тут представлена як досить упевнена в собі постать). Це мова давніх метафор.

АНІМА-АНІМУС

У нашому столітті психоаналітик Карл Юнґ розшифровує та уточнює ці правічні метафори як поєднання рівних, хоч і протилежних постатей, як *аніма* та *анімус. Аніма* — це архетип життя, образ душі, ідеал з жіночим забарвленням; це контакт з підсвідомістю і з богами, або роля провідника до них. *Анімус* — це оживлюючий дух, повний відваги та буйних поривань (пасій) з чоловічою прикметою. Мод Бодкін, одна з перших дослідників архетипів, твердить, що любов *анімуса* до *аніми* є першим кроком, який уможливлює душевну спроможність сприйняття божественної любови.[7] Після цього рівня *аніма* осягає вже такий духовний рівень, що сама може стати метафорою Церкви.

Поділ індивіда на дві частини не раз метафорично переданий образом *музи*, яка супроводжує героя. У Дантовій *Божественній Комедії* після провідника, яким був Верґілій (у першій частині твору, *Пеклі),* новим провідником поета стає Беатріче, яка веде його з Чистилища до Раю і до Бога. У Ніцшевому творі *Так сказав Заратустра,* герой також має музу, до якої звертається як "до свого серця", або своєї "зорі". У різних давніх переказах також ідеться часто про те, що людині під час останньої дороги життя часто потрібен провідник, який міг би вивести з лябіринту життєвих ускладнень (нитка Аріядни стає символом такого провідника). Деякі культури виразно наполягають на потребі одиниці дійти до даного місця або мети, а зокрема до місця початку подорожі; буддистські перекази описують, як мертва душа навіть мусить увійти в утробу жінки, щоб уповні сповнити своє повернення, себто закінчити свою циклічну дорогу.

В останньому Шевченковому вірші постать прові́дника сповнює муза, радше, ніж конкретний провідник. У частині "Чи не покинуть нам..." герой звертається до постаті чи образу жіночого роду: *"Небого", "сусідонько", "доле", "зоре", "сестро", "дружино святая",* і три рази як *"друже".* У другій частині "А поки те, да се..." герой виразно переходить у свойому звертанні до цієї ж "постаті" вже в чоловічому роді (*"друже", "сопутниче святий").* Вживання слова "сопутниче" веде до образу товариша-сопутника, без якого героєві нема чого рушати самому в дорогу. Він немов потребує запевнення, що з його допомогою зможе здійснити чи осягнути свою цілісність.

Сестра, як рідна, близька частина себе, друг, супутник, названа *"дружина святая".* В обох випадках і *сопутник і дружина* мають уточнення "*святий" і "святая",* немов з'ясовуючи рівень спілкування чи родичання найвищого, духовного рівня, себто виключаючи сенсуальність чи *лібідо* таких поєднань. Наголошення на цьому аспекті стає однією з ознак, яка вказує на те, що герой уже майже осягнув архетипність духа. Він уже старша людина, яка має знання і розуміння світу й ніби не боїться дороги. Карл Юнґ пояснює, що архетип старшого чоловіка вживають як персоніфікацію *себе.* Отже, герой, або Шевченко, у процесі роздумів (в обох частинах вірша), завершуючи своє самоусвідомлення відцурався земної насолоди — слави. Так він переходить від опису "перепливем, перенесем / і славу святую" до "цур їм друже / і без неї обійдуся..." Шевченковий герой, герой доби романтизму, відкинув типове архетипне представлення любови до сестри з еротичним або земним забарвленням (як це бувало у клясичній літературі, наприклад, у *Менехмі* Плавтія, чи у становищі Одіссея, який відмовився від несмертного життя, щоб повернутися до своєї земної Пенелопи). У Шевченковому вірші герой

перепливає Лету і, подібно до Данте, забуває про земну принадність своєї Беатріче.

Варіяції і переходи від "друже", "сестро" до "любо", "дружино" на цьому рівні вже можуть бути астатевими. Шевченко не раз вживав слово *дружина* у прямому розумінні супруги (чоловіка або жінки)[8]. У поета часто зображене шукання дружини не тільки як подруги життя і долі, але і як рідної душі, немов сестри, або *музи.* У цім метафоричнім розумінні слова "дружини" бачимо образ, пов'язаний з описом *аніми.* Образ дружини також асоціюється з долею ("без долі, без родини / Та без вірної дружини, / І дружини і надії..."). У цій цитаті "дружина" пов'язана з *майбутнім* і з надією (коли сестра вже була б його сестрою від народження, отже була б у *теперішньому часі),* тобто ж маємо часове і ритмічне розбиття образу. В інших прикладах *дружина* представлена як *аніма,* або творчість у теперішньому часі: "О думи мої! о славо злая!... / Люблю як щиру, вірну дружину", або "Моя думо пречистая, / Вірная дружино"). У цьому прикладі у вислові "думо пречистая" бачимо подібність чи й парафразу, звертання "дружино святая" в останньому творі Шевченка. Цим зверненням уваги на неземність ("святая") також підкреслена асексуальність стосунків героя і музи-сестри. Звернення до "дружини" виразно вже не є тільки одностатевим звукоподібним варіянтом "друг-друже", тільки вищим рівнем *духовної дружби.* Коли "сестра" представляє вроджену близькість, "дружина" — осягнену близькість. На цім етапі мандрівки героя "дружина" вже не є невідомою постаттю (яка колись мусила бути чужою) чи невідомою частиною героя, тільки є конечною і відомою частиною *власного доповнення.*

Закінчення життєвого шляху виявляє гармонійне пов'язання обох *символа,* які остаточно інтеґровані в одну цілість. Це стається згідно з уявленнями доби романтизму як інтеґрація одиниці у світ. Момент цього поєднання пропонований спокійно, без конфліктів, без розщеплення особистости, бо герой сповнив процес шукання і остаточно осягнув розуміння себе, включно із відкиненням потреби слави (чи й усвідомлення, висловленого іронічно, що це "слава злая"). Це стається з перепливом Лети і пов'язане з забуттям гріховного аспекту буття, себто з усвідомленням маловартости (чи невартости) слави. Це момент гармонійного злиття суб'єктивного елементу тексту (оповідач подій) з об'єктивним або "тим іншим" сенсом буття (музою). Герой стоїть перед порогом осягнення повного щастя (або "пунктом омеґи", за словами Телярд де Шардена). Це момент особистого сповнення й замкнення кола, а не початок (як у творах Ваґнера), і тому тут не може бути фізичних, статевих натяків. Звичайно, момент з'єднання двійників або обох *символа* настає *перед*

смертю. Герой готовий на неї, бо бажання смерти приходить, за словами Юнґа, і з інтеґрацією особистости.

АРХЕТИПИ

У цім Шевченковім творі є кілька архетипів з української культури: готовити "вози в далеку дорогу" на той світ та іти "в хату", себто домовину. Але головне використання паралельности цієї мандрівки та *діяноя* під оглядом структури образів і архетипів перегукується з Дантовою *Божественною Комедією,* зокрема її двома останніми частинами. Герой просить музу-провідника піти з ним на "гору". Так Вірґілій вів Данте, щоб на горі, в частині "Чистилище", осягнути очищення; по дорозі з'являлися зорі-німфи. Шевченко також говорить про споріднення *музи* зі *зорями,* які представляють чесноти: "Твої сестри-зорі, безвічнії". У стадії плянування переходу на "той світ", герой просить у музи благословення, сподіється на очищення і звертається до неї уже "нескверними устами", як "дружино святая". Але він ще просить "благословення *славою святою".*

У Дантовому творі Беатріче стає провідником поета в Чистилищі й доводить його до *земного* раю. Шевченків герой також проходить усі три ріки на той світ, — Стикс, Флегетон і Лету. Друга згадка про плянове перепливання через Лету уточнює катеґорії мислення героя: він думав одурити Харона і продовжити собі життя, думав кинути поезію, писати епопею, а тоді прозу (осягнути "славу"), але після перепливу він таки забуде про земне, про гріховну потребу слави, бо перейде від земного до духовного життя. У земному раю матиме радість природи. Шевченків герой хоче собі створити ще і свій особистий рай: він не може забути ідилічної України і хоче її відтворити в раю. Це принесе йому *повну* радість, без вступу до повного Раю, до Бога. Сад — це архетип обіцянки.

У тім Раю є тільки легкий натяк на нову постать (не сестру) пошани; це там де Данте мав молитися до Діви Марії, а Шевченків герой сподівається подивляти "кралю", без уточненого означення. Це натяк на змогу споглядати або обожнювати, на яке всі мають право тільки у справжньому Раю. Дехто уважає, що тільки деяким святим чи містикам-пророкам дозволено це робити раніше.[9] Шевченкова муза немовби могла удостоїтися такого подивляння від героя твору.

Тон обох віршів є відносно спокійний (герой не дбає вже про земну славу), але під кінець дороги проriваються саркастичні нотки. Він підсумовує з іронією, що розуму набрався і піде спати у хату-домовину: "весела хата, щоб ти знала!...". Другий вірш наслідує тон,

атмосферу і словник *Енеїди* Котляревського. Шевченків герой готовий звернутися навіть до лікаря Ескулапа, щоб обдурити смерть: "До Ескулапа на ралець — / чи не одурить він Харона / І Паркупрялку?" "Та на горище б однести / Мишам на снідання". У чому причина такого нервово висловленого сарказму? Чи не зі страху, що не втримає свідомого спокою, і чи не тому приспішує: "О мій супутниче святий! / Поки огонь не захолонув". У мент коли герой думає про те, як вони перепливатимуть через Лету — "перенесем / І славу святую — / Безвічную, молодую...", — саме тоді він немовби інтеґрується, зливається зі своєю музою, прозріває його свідомість вартости земної слави, і тому він її більше не потребує а знаємо, що в багатьох попередніх віршах часто про неї говорив). Всі три ріки, Стикс, Флеґетон і Лета, котрі символізують перевіз на другий світ, тепер згадані немов уже в минулому. А в майбутньому Дніпро має заступити Стикс. Момент плянування проходить в *умовному* часі, бо цієї *частини себе* (згадки про Україну) герой залишити не може. Споглядання "кралі" стає паралельним до дії споглядання Дніпра й України, як типових Шевченкових об'єктів адорування, обожнювання.

Коли до цього місця розмова про майбутній час проходить із досить великою впевненістю, від моменту епіфанії герой переходить в *умовний час* "як *буду* здужать... *поставлю* хаточку, — садочок... Тебе, мов кралю, *посажу*..." і закінчує останній у житті написаний свій рядок словами "І веселенько заспіваєм...". Перехід від тихих і нерішучих запитів про готовність іти "в далеку дорогу", через нервово жартівливу останню спробу обдурити Харона, до спокійно ясних "Ходімо лучче до Харона..." завершуються картиною "Дніпро, Україну згадаєм, / Веселі селища в гаях". Увесь цей калейдоскоп проходить перед очима героя на різноманітному тлі.

У першій частині вірша, де мова про відхід і домовину, в *реальному* світі героя, кругом нього немає нічого живого, все мертве, холодне, із "безвічними" зорями. Кінцева частина вірша, з одного боку, натякує на *"той"* світ і каламутну ріку, Лету і Стикс, а з іншого, звертається до мрії про предвічний гай, садочок, степи, себто до живої природи. Це закінчення першого, реального етапу і початок нового, умовного. За привалом "якщо... тоді" (що нагадує закінчення другої частини Ґетевого *Фавста*), Шевченко обіцяє собі: "Та як буду здужать... неначе над Дніпром... поставлю хаточку, — садочок... насажу... і веселенько заспіваєм...". Через цю умовність мрію усе живе висловлене збірними узагальнюючими іменниками, як "гай", "садочок" і "степ". Образ Дніпра і України натомість не є конкретним, тільки абстрактним і висловлений не в конкретному, тільки умовному часі (тоді *"згадаєм"*).

Шевченко, який радо читав і перечитував Біблію, у цій частині вірша використовує паралельність метафор з "Пісні Пісень", у якій, у піснях 4:9 і 4:12, кількакратно знаходимо вислів "сестро-дружино". Там також є і про гай або сад: "Садок замкнений, моя сестра-дружина, садок замкнений, криниця під печаттю". Образ замкненого саду (*hortus conclusus*) звичайно розшифровують не тільки як метафору сестри-дружини, але також і Діви Марії. Рівночасно треба пригадати, що у стані перед приходом до остаточного раю не можна вести контемпляції-споглядання Божественної візії, можна тільки про неї мріяти, себто мріяти про майбутнє. Ця картина гаю, або садочка в Шевченка також висловлена як у майбутньому.

ДВОЇННІСТЬ

Підсумовуючи, варто ще звернути увагу на те, що весь вірш Шевченка побудований на двоїнності зіставлених двох *симбола,* їхніх частин або розвитку їхніх образів. У перших зверненнях до музи були такі ласкаві і теплі вислови, як "небого" чи "сусідонько убога". Вони послідовно переходять через "сестру", "дружину", "друга", "сопутника", аж до "кралі". Про свою творчість герой говорить зі самоіронією, як про "вірші нікчемні" (хоч бажає мати за них славу!), а про майбутню епопею — що її нікчемність хіба мишам на сніданок пригодиться. Дорогу на "той світ" він хоче сповнити "возом", а насправді перепливає туди човном. Коли він описує "сей світ", то не бачить у ньому нічого живого, жодної природи, тільки просторінь і ясність, коли у "тому світі", все в *радіснім раю,* він очікує і *гай,* і *садок,* і *степи,* і *веселі селища,* та й *могили-гори.* Коли на початку поет іронізує про "веселу хату", в земному раю він мріє про те, що "веселенько заспіваєм". Тут також цікавий перехід створений образністю "слави" і "гори". Спочатку він плянує піти до музи на гору (немов Данте до Беатріче) і мріє про свою славу, а під кінець він незацікавлений *своєю* славою, тільки поширеною, себто славою історії України, представленої "могилами-горами". Перехід поета від своєї марної слави до національної та універсальної, вічної, яка в раю, представляє ще один аспект єднання, злиття, двох *симбола* в один.

ПІДСУМОК

У цім творі всі пари метафор виконують дві функції: вони символізують частину цілости і також доповнюють себе. Тут ми бачимо кілька пар симбола-діяд героя, як: аніма-анімус, сестра-дружина, хата-ріка, особиста земна слава й історична слава країни, цей і той

світ, мертвий світ і світ природи, земля і рай, краля-богиня й Україна, Шевченко і Данте, як і дві частини вірша. Всі вони прагнуть представити ідею інтеґрації в цілісну одність. Героєві-поетові вони дають спокій обіцяного раю, можливого тільки в умовному майбутньому, бо ще в *земнім* раю не може бути реальности іншого світу. Згідно з клясичним грецьким значенням *симболона*, вони також довершують остаточне поєднання обох частин *симболона.*

---

1. "Чи не покинуть нам, небого..." і друга частина вірша "А поки те, да се, да оне...", написані 14 і 15-го лютого 1861 у Санкт-Петербурзі; обидві частини написані зі зворотного боку автопортрета Шевченка з 1860 р.

2. Мова тут не про символ (σύμβαλος), як сам "знак" і дію "означування", або з'єднання. Грецьке дієслово *συμβαλλεῖν* (*симбаллеін*) означає "зложити разом"; колись греки уложивши договір між двома особами, ділили монету і носили половину її (*σύμβολον, симболон*) зі собою, як пригадку тієї обіцянки.

3. В автографі є ще й "моя любо", рядок 13а ("Варіянти в чорновому автографі"), Тарас Шевченко. Повне зібрання творів у дванадцяти томах (Київ: "Наукова думка", 1991, т. II, 443.

4. Леонід Білецький подає інформацію, що перша публікація вірша 1861 року вже мала замітку від видавця, що вірш був "мабуть до Музи". Тарас Шевченко, *Кобзар*, ред. Леонід Білецький (Вінніпеґ: "Тризуб", 1952) IV, 545.

5. "Пісні Пісень", вірш 4:9, і подібно у 4:10, 4:12, 5:1.

6. Francis Landy, "The Song of Songs", *The Literary Guide to the Bible, Robert Alter and Frank Kermode*, 7 вид. (Cambridge: Belknap Press of Harvard U., 1994), 306.

7. Maud Bodkin, "The Image of Woman", *Archetypal Patterns in Poetry, Psychological Studies of Imagination* (London: Oxford University Press, 1968), 153-216.

8. "Де ж дружина моя / ... /я сама".

9. Це могли осягнути, напр. Мойсей, св. Павло, св. Антоній з Падуї і св. Тома Аквінський.

Чи не поки́нуть нам, небо́го,
Моя́ сусі́донько убо́га,
Вірші́ нікче́мні віршува́ть,
Та заходи́ться риштува́ть
Вози́ в дале́кую доро́гу? —
На той світ, дру́же мій, до Бо́га
Почимчику́єм спочива́ть...
Втоми́лися і підтопта́лись,
І ро́зуму таки́ набра́лись, —
То й бу́де з нас! Ході́мо спать,
Ході́мо в ха́ту спочива́ть...
Весе́ла ха́та, щоб ти зна́ла!

Ой не йді́мо, не ході́мо, —
Ра́но, дру́же, ра́но!
Похо́димо, поси́димо,
На сей світ погля́нем.
Погля́немо, мо́я до́ле...
Бач, яки́й широ́кий,
І широ́кий та весе́лий,
Я́сний та глибо́кий!
Похо́димо ж, мо́я зо́ре!
Зі́йдемо на го́ру —
Спочи́немо... А тим ча́сом
Твої́ се́стри-зо́рі
Безві́чнії, попі́д не́бом
Попливу́ть, засія́ють...
Підожді́мо ж, мо́я се́стро,
Дружи́но свята́я!
Та нескве́рними уста́ми
Помо́лимось Бо́гу,
Та й ру́шимо тихе́сенько
В дале́ку доро́гу...
Над Ле́тою бездо́нною
Та каламу́тною
Благослови́ мене́, дру́же,
Сла́вою свято́ю!...

А по́ки те, да се, да о́не,
Ході́мо про́сто — навпросте́ць
До Ескула́па на рале́ць,
Чи не оду́рить він Харо́на
І Па́рку-пря́лку?... І тоді́,
Поки́ б химе́рив му́дрий дід,
Твори́ли б, ле́жа, епопе́ю —
Пари́ли б скрізь понад земле́ю,
Та все б гекса́метри плели́,
Та на гори́ще б однесли́
Миша́м на сніда́ння... А по́тім
Співа́ли б про́зу — та по но́тах,
А не якне́будь... Дру́же мій!
О, мій супу́тниче святи́й!
Поки́ ого́нь не захоло́нув,
Ході́мо лу́чче до Харо́на!

Через Ле́ту бездо́нную
Та каламу́тную
Перепливе́м, перенесе́м
І сла́ву святу́ю,
Безві́чную, молоду́ю...
Або́ — цур її́, дру́же!
І без не́ї обійду́ся —
Та як бу́ду зду́жать,
То над са́мим Флеґето́ном,
Або́ над Сті́ксом у ра́ю,
Нена́че над Дніпро́м широ́ким,
В гаю́, предві́чному гаю́,
Поста́влю ха́точку, садо́чок
Круго́м хати́ни насажу́,
Прили́неш ти у холодо́чок,
Тебе́, мов кра́лю, посажу́;
Дніпро́, Украї́ну згада́єм,
Весе́лі се́лища в гая́х,
Моги́ли-го́ри на степа́х
І весе́ленько заспіва́єм...

14—(?). II. 1861

Максим Тарнавський

ІРОНІЧНИЙ РАЙ ШЕВЧЕНКА*

Питання про Шевченкову іронію, хоч як воно потрібне для повного аналізу творчости поета, все ще залишається одним із неосвітлених місць шевченкознавства. За винятком передрукованої праці Богдана Рубчака, дослідників Шевченкової іронії годі шукати. Річ либонь у тому, що читачі привикли сподіватися від поета-пророка правди, замість амбівалентности, нерішучости чи іронії.

Однак Шевченкові властивий амбівалентний, тобто іронічний спосіб вислову. Це ми спостерігаємо на різних рівнях його творчости. У найдоступнішій формі ця іронія появляється як політичний чи який-небудь інший сарказм, наприклад у "Кавказі" —

Слава! слава!
Хортам, і гончим, і псарям,
І нашим батюшкам-царям
Слава! (І-324-53+56)

Шевченкова іронія, однак, не обмежується тільки сарказмом. Його творчість у всіх її видах і на кожному рівні просякнута засобами романтичної іронії. На технічному рівні ця іронія виявляється як переломлення естетичної віддалі. Наприклад, у "Гайдамаках" Шевченко наголошує на штучності розповіді, не раз втручаючися в поему, і в ліричних відступах звертається до читача. Поема й починається таким відступом, де він оголошує байронічні розшуки героя і дискутує з уявними критиками про мудрість свого вибору. Прикладів байронічної іронії у Шевченка можна навести і більше.

Іноді Шевченко дозволяє собі явно гумористичні відступи. Уникання слова "університет" у цьому уривку — приклад дотепного

---

*Ця праця була написана ще 1980 року і прочитана на Шевченківській конференції у Нью-Йорку 2 травня 1981 року. Хоч основні тези праці не втратили свого значення, від того часу дещо змінилося у шевченкознавстві. Особливий поступ зроблено у текстології. Стандартне, академічне видання творів у шести томах поволі відступає перед ще не завершеним новим виданням — *Тарас Шевченко, Повне зібрання творів у дванадцяти томах* (Київ: "Наукова думка", 1989). Сьогодні вже існує також конкорданція до поетичних творів Шевченка (Олег Ільницький і Юрій Гавриш, редактори, підготовляється до друку). Ці нові здобутки науки не змінюють нашого розуміння самої творчости Шевченка, але полегшують роботу над його текстами.

перекручення засобу "рими в розпачі", який надибуємо теж у таких романтиків-іроністів, як Байрон, Пушкін і Словацький:

У Вільні, городі преславнім,
Оце случилося недавно,
Ще був тойді... От як на те
Не вбгає в віршу цього слова...
Тойді здоровий-прездоровий
зробили з його лазарет (II-178-1+6)

Ефективність цього іронічного засобу надзвичайна. Слово "університет" тут витерте і замінене беззмістовною фразою зовсім не тому, що воно не дається втиснути в вірш. Йому не перечить ані довжина, ані приналежність до високої інтеліґентної мови, ані навіть той факт, що воно явна калька. Адже у вірші вже знаходяться такі лексичні дива, як бакалаври, студент, бульвар, банкір, графиня і маркіз, не згадуючи вже лазарету, який мав римуватися з університетом, а тепер мабуть вимовляється по-французькому "ла-заре", щоб римуватися з фразою "як на те". Отже, у Шевченка, як і у дійсному Вільнусі викреслення університету аж ніяк не зумовлене доречними причинами.

Романтична іронія Шевченка виявляється також у втручаннях автора в рівномірну течію розповіді. Такі втручання знаходимо в різних видах, між ними деякі досить субтильні. В Шевченковій, здебільша автобіографічній, російській прозі, наприклад, обличчя самого автора немовби визирає із кожного закутка. Часом Шевченко оприлюднює розмову між двома окремими носіями авторської особистости, як наприклад, на початку "Москалевої криниці" —

— Не варт, єй-богу, жить на світі!...
— То йди топись! — А жінка! Діти?
— Ото ж то, не бреши!
А сядь лише та напиши
Оцю бувальщину... (II-68-I+5)

Ці приклади показують різноманітність Шевченкової іронії. Важливіше, однак, зосередити увагу на ідейному значенні Шевченкової іронії. Як і в західних поетів, так і в Шевченка, романтична іронія це, за словами Рене Веллека — "усвідомлення факту, що світ є в основі парадоксальний і, що лише амбівалентний підхід може схопити його несумісну цілість."[3] Цю амбівалентність найкраще можна проілюструвати на рівні слова взагалі, наприклад, слова рай.

В українській мові, подібно до інших мов — англійської, французької чи німецької — слово "рай" має три основні значення. Рай — це місце, де Бог сотворив Адама і Єву; рай — теж небо, де блаженствують праведники після земного життя, і рай — як надзвичайне, прегарне місце є в уяві людини. Слово "рай" може бути вживане і в переносному значенні, наприклад у зверненні до якоїсь людини. Полісемія цього слова робить його майже придатним для іронії. Словом "рай" можна каламбурувати принаймні в три способи: можна уживати його як синонім неба і рівночасно пов'язувати з дійсністю та смертністю людини; можна, з іншого боку, змалювати рай на землі і прирівнювати його з біблійним раєм і приреченням людини; можна також говорити про рай із сарказмом або піддавати його іронії з парадоксом чи вживати в контексті драматичної іронії, або іронії подій тощо.

У "Словнику мови Шевченка",[4] (Київ, 1964) подано 89 випадків, де вжито слово "рай" у творах Шевченка українською мовою. В "Додатку" до цього словника, відмічено ще чотири випадки появи цього слова в українських фразах у російських творах і в п'єсі "Назар Стодоля". Подано теж три випадки зменшеної форми — "районок". Словник не вказує всіх значень поданих слів, а тільки наводить ті, в яких Шевченко їх ужив. То ж коли у "Словнику" Білодіда маємо три вже згадані значення слова "рай", у "Словнику мови Шевченка" є лише два значення. В ньому пропущено біблійне значення, хоч в такому значенні Шевченко уживає це слово аж чотири рази. У першій редакції поеми "Марія" Шевченко пов'язує рай з назвою райського саду — Едем. Він радить Марії пригадати ті часи:

Поки Едем твій тихий рай
Ще не підпалював Єгова! (II-583-вар)

Теж у вірші "Царі (Старенька сестро Аполлона)" поет описує, як Вірсавія купалась у саді "мов у раї Єва" (II-91-57). І в "Москалевій криниці" поет пише про рай у значенні Едему, де Каїн вбив свого брата (II-276-356-358). У "Неофітах" Шевченко звертається до Адама з жалем, бо в порівнянні до наших перших предків ми не можемо відпочивати аж до смерти "у проспанім раї" (II-294-513). Відсутність цього значення "раю" у "Словнику мови Шевченка" стає пропуском недопустимим, коли зважити, що Шевченко мав на увазі саме це значення, іронізуючи над словом "рай". Один із засобів Шевченкової іронії побудований на протиставленні теперішнього блаженствування з майбутнім, грядущим горем. Як у біблійному раю, так і в Шевченковому, справжнього блаженства нема; воно

існує лише тимчасово і піддається загниванню із середини. Цю інтерпретацію ілюструють часті появи гадюк і зміїв у картинах, котрі змальовують людське лихо, часто зі статевим підтекстом. Тому і не диво, що іронія у Шевченка пов'язана із словом "рай". Навіть "Словник мови Шевченка" подає, що із 89-ти випадків, п'ять ужиті в іронічному раверсі. Редактори словника називають іронією найразючіший сарказм. Чотири із цих п'яти прикладів — це цитати з одного вірша, "Якби ви знали, паничі...", а п'ятий випадок з поеми "Сон" (У всякого своя доля), в якій поет звертається до своєї душі, запитує з сарказмом, чому їй сумно покидати рай, де латану свитину з каліки знімають" (І-239-128). Попереджує у цій фразі опис природного довкілля в ідилічних кольорах, що може зображувати дійсний рай. Тут іронія, частинно прислонена сарказмом і криється у зіставленні дійсного раю та людського лиха, що в ньому таїться. Поет тільки на хвилину переходить у саркастичний тон, щоб передати емоційну вагу поеми стражданням душі, яку він запрошує відчинити скриню із зібраними в ній злиднями:

> Нехай знову рига змії,
> Трупом землю криє (І-240-171-172).

А поет лише бажає втекти від тієї страшної дійсности:

> Та тим часом пошукаю
> на край світа раю (І-240-175-176).

Тут знову іронія, бо там, на краю світа, поет знайде вже безлюдний рай, чи навіть небесний рай — та все не інший, як той, від якого він бажає втекти.

Слово "рай" у Шевченка не завжди передбачене в іронічному контексті. Щоб переконатися в іронічному підході Шевченка, у його амбівалентності важливо усталити, що слово "рай" у мові Шевченка не має спеціяльного іронічного заложення, бо в такому разі треба було б говорити радше про особливості мови, а не про світогляд поета. Наприклад, у Шевченка не зустрічаємо іронізації слова "рай" у переносному значенні. "Словник мови Шевченка" віднотовує п'ять таких випадків, а саме: звернення до Марії в одноіменній поемі (ІІ-353-2), звернення до складного образу музи-зорі-коханої в поемі "Сліпий" (І-271-8), звернення Оксани до Яреми в "Гайдамаках" (І-128-66) і два звернення у вірші "Чигирине, Чигирине..." (І-225-82).

Ще інші приклади вживання слова "рай" без іронічного забарвлення знаходимо в додатку до "Словника мови Шевченка" та й у листах. У "Щоденнику" під датою 29 червня 1857 Шевченко записав

українську приповідку "Широкий битий шлях із раю, а в рай узенька стежечка, та й та колючим терном поросла" (У-37-4-5). Два приклади маємо теж у драмі "Назар Стодоля" (один з них є теж приповідкою), і в них теж не завважується іронії. Слово "рай" вживається в неіронічному значенні і в поезії, але не часто. Наприклад, у вірші "Полякам" поет двічі вживає це слово в описі обставин перед церковною унією (ІІ-51-14, ІІ-52-32). Поет ідеалізує ці обставини і, мабуть, робить це свідомо, але це ще не іронія. Проте навіть і тут вислів "запалили наш тихий рай" нагадує іронічні відгомони в інших віршах поета. Рай згадується і в поемі "Великий льох", та й тут нема одвертої іронії. Всі три випадки, де вжито слово "рай" у цій поемі, вказують на засадниче значення цього слова як місця перебування праведних після смерти. Але в другому випадку це слово виступає у трохи зміненому контексті. Три душі зможуть дістатися до раю аж тоді, коли буде відкопаний великий льох. В алегоричній структурі поеми — це можна розуміти двояко. В першому розумінні — це сарказм. Зрада України буде історично виправдана тоді, коли Росія сплюндрує Україну і загарбає її останні скарби. Щойно тоді телеологічний геґелівський Бог дозволить дівчатам увійти до раю. У другому розумінні, захований скарб — це дух і воля української незалежности. Для дівчат прийде прощення, коли цей скарб відродиться — іронічно у висліді плюндрування України російськими солдатами. Ці приклади показують, що навіть зовнішньо неозначений "рай" згодом обступає мряка іронічного контексту.

Для аналізи вживання слова "рай" у Шевченковій поезії найкраще підходить вірш "Якби ви знали, паничі...". У цьому вірші слово "рай" появляється дев'ять разів. Можна б навіть сказати, що цей вірш — це твір про слово "рай". З технічного погляду, цей вірш побудований на двох принципах, а саме — сарказму і парадоксу. Ці засоби зумовлені прийнятою формою вірша, зокрема зневажливим звертанням до тих паничів-віршописців, котрі ідеалізують чари села і сільського довкілля. Поет глумливо скаржиться:

За що, не знаю, називають
Хатину в гаї тихим раєм (ІІ-252-6-7).

Але звернення до тих віршописців тільки формальне.

Навіть автобіографічні моменти, що виповнюють другу строфу, другорядні. Тема вірша, тема, що до неї Шевченко раз у раз повертається, це співіснування добра і зла. У цьому вірші поет висловлює проблему чітко і стисло:

В тім гаю
У тій хатині, у раю,
Я бачив пекло (II-252-20-22).

Цей образ повторюється пізніше у вірші:

Ми в раї пекло розвели (II-253-48).

Тут парадокс втілює проблему і дає їй розв'язку. Як у "Сні", природне довкілля є раєм і тільки присутність людей перетворює рай у пекло:

Он гай зелений похиливсь,
А он з-за гаю виглядає
Ставок, неначе полотно,
А верби геть понад ставом
Тихесенько собі купають
Зелені віти... Правда, рай?
А подивися, та спитай!
Що там твориться у тім раї! (II-253-61-69)

Ця несумісність дає змогу увести у вірші іронію у формі парадоксу, де пекло у раю, сміх у сльозах і Богом створене зло.

Подібний іронічний парадокс повторюється ще в "Посланії", де Шевченко дораджує читачам:

Подивіться на рай тихий,
На свою країну,
Полюбіте щирим серцем
Велику руїну (I-329-21-25).

Іронія, побудована на слові "рай", повториться і в "Кавказі". Тут саркастичний голос поета учить кавказьких імперських чеснот:

В нас дери,
Дери та дай,
І просто в рай (I-326-103-105).

Подібний іронічний вигук бачимо в "Гайдамаках":

Мордуй, мордуй: в раю будеш
Або есаулом (I-109-1356-1357).

У "Відьмі" поет вертається до вже звиклого парадоксу: природний рай у протиставленні до людської поведінки:

І в неволі
Познає рай (ІІ-303-21-22)

Парадокс раю не завжди загострений у Шевченка. Адже і біблійний рай втілює своєрідний парадокс, який знаходимо у вірші "Заспівали, розійшлись...", де згадується "молодий той грішний рай" (ІІ-240-16).

Цей приклад нагадує ще одне джерело Шевченкової іронії пов'язаної із словом "рай" — проблемою сексуальности. Ця тема часто виринає в Шевченковім раю. Ми вже її бачили у вірші "Царі", де Вірсавія, "мов у раї Єва" (ІІ-91-57), не усвідомлює, яке її горе чекає. Найчіткіше ця тема появляється в "Гамалії", де "Дрімає в харемі — в раю Візантія" (І-198-59). Тут сексуальний гріх оправдує грядучий розгром Візантії. Подібна, хоч менше явна, сексуальність обвиває вірш "Л.", присвячений Ликерії Полусмаковій після її розлуки з поетом. Уживаючи здрібнілу форму — райочок (яка появляється лише в цім вірші і його варіянті) — поет описує обставини спокійного щастя. Але цей райочок, ця невинність (діти — уявні) руйнуються сексуальною дійсністю. Ликерія підпалює райочок поета чи то самою сексуальністю, чи сексуальною невірністю.

Образ підпалювання раю вартує ближчої аналізи. Часами він появляється без отвертих сексуальних натяків, як ми вже бачили в "Полякам" і також у "Наймичці" (ІІ-311-101). Все-таки цей образ має нахил до сексуальности, як, наприклад, у вірші "Мені тринадцятий минало". На практичному рівні, очевидно, рай тут перетворюється щонайменше десять рядків перед появою дівчини. Але згідно з думкою останньої строфи і за особливою логікою народної поезії (яку Шевченко навмисне наслідує), вогонь в раю без найменшого сумніву спричинений поцілунком і еліпсисом, який йому слідує. У вірші представляється контраст між невинністю і досвідом. Словом, цей вірш є ліричним переповідженням біблійного занепаду. В останніх рядках поет ламентує втрачений рай невинности і незнання. Гріх тут, очевидно, мусить бути сексуальним. Іншої можливости немає.

Шевченковий іронічний рай не завжди так складний або сексуальний (хоч можна би ще подивитися на варіянт Шевченкового Едипа — "Петруся"). Основна і найпоширеніша іронія уживається як пересторога, що теперішньому блаженству загрожує неминуче лихо. Отже, порівняння типу "як у раї" (яких досить багато) звичайно іронізуються в дальшім розвитку вірша. Прикладний, хоч і скорочений випадок знаходимо у вірші "Не завидуй багатому...":

А молоді як зійдуться,
Та любо та тихо.
Як у раї — а диви/ш/ся:
Ворушиться лихо (І-258-13-16).

Отже, Шевченкова іронія витворює умисну двозначність: на рівні ідейного самовизнання Шевченко, як правило, заперечуватиме існування раю, як він це й робить при кінці вищезгаданого вірша:

Нема раю на всій землі,
Та нема й на небі (І-258-19-20).

Проте парадокс, який тут є, (рай, звичайно, в небі) свідчить, що сам автор не зовсім переконаний своїм песимізмом.

Його ліричний оптимізм сумнівної вартости:

І на землі, і на небі
Рай — і я не знаю,
Якого ще люди раю
У бога благають (І-374-375-514-517).

Шевченкове вживання слова "рай" потверджує амбівалентність його світогляду. У світі, де співвідносини між прийнятими ідеями і практичною діяльністю не тільки непевні, а зовсім зірвані без найменшої надії відновлення, Шевченко займає становище, подібне до романтичної іронії. Іронічною постановою до поезії та іронізуванням поетичного слова він уможливлює собі сприймання відчуженого світу і одночасне потвердження своїх вартостей. Іншими словами, Шевченкова іронія не є ані випадкова, ані конвенційна, а радше невідмінний зовнішній вияв глибоко відчутого амбівалентного світогляду.

---

1. Bohdan Rubchak, "Shevchenko's Profiles and Masks: The Ironic Roles of the Self in the Poetry of *Kobzar*" in *Shevchenko and the Critics 1861-1980,* ed. George S. N. Luckyj (Toronto: University of Toronto Press & Canadian Institute of Ukrainian Studies, 1981), 395-429.

2. "Тарас Шевченко: Повне зібрання творів у шести томах" (Київ: Академія наук, 1963-1964), т. 5, 259, рядки 36-38; (V-259-36-38) — всі дальші посилання на тексти Шевченкових творів поміщені у текст у цій формі (том:римськими — сторінка:арабськими — рядок:арабськими) відносяться до цього видання.

3. René Wellek, *A History of Modern Criticism: 1750-1950, Vol. II. The Romantic Age* (New Haven: Yale University Press, 1955), 14.

4. *Словник мови Шевченка,* ред. В. Ващенко (Київ: "Наукова думка", 1964), див. "рай".

ДОДАТОК*
Слово "рай" в українських творах Шевченка

Цифри у першому стовпці відносяться до стандартного *Повного зібрання творів у шести томах* (Київ: Академія наук, 1963-64). У другому стовпці цифри відносяться до другого видання *Повного зібрання творів у десяти томах* (Київ: Академія наук, 1939-63), тобто до видання, на котре посилається *Словник мови Шевченка* (Київ: "Наукова думка", 1964). Всюди цифри відносяться до тому, сторінки і рядка у тому ж порядку.

1.	I—18=57	I—12=57	На вічну пам'ять Котляревському
2.	I—109=1356	I—114=1356	Гайдамаки, Червоний бенкет
3.	I—128=2066	I—134=2066	——, Лебедин
4.	I—131=2145	I—136=2145	——, Гонта в Умані
5.	I—198=59	I—200=58	Гамалія
6.	I—225=82	I—229=82	Чигирине, Чигирине...
7.	I—122=82	I—229=82	——
8.	I—227=42	I—231=42	Сова
9.	I—237=34	I—240=34	Сон (У всякого своя доля)
10.	I—237=55	I—240=55	——
11.	I—239=127	I—242=127	——
12.	I—240=176	I—243=176	——
13.	I—244=309	I—247=310	——
14.	I—258=15	I—260=15	Не завидуй багатому...
15.	I—258=19	I—260=19	——
16.	I—262=93	I—265=93	Єретик
17.	I—264=143	I—266=144	——
18.	I—264=168	I—267=169	——
19.	I—271=8	I—273=8	Сліпий
20.	I—271=9	I—273=9	——
21.	I—291=9	I—293=9	Великий льох
22.	I—291=11	I—293=11	——
23.	I—293=69	I—295=69	——
24.	I—310=91	I—312=91	Наймичка

***Словник мови Шевченка,* на підставі якого укладені ці таблиці, зложений за *другим* виданням збірки — Тарас Шевченко, *Повне зібрання творів у десяти томах.* Це видання вийшло в Києві між 1949 а 1963 роками, але на Заході воно є бібліографічним раритетом. При роботі над таблицею я перевіряв за допомогою *першого* видання цеї збірки (Київ, 1939). Тому що між першим а другим виданням існують розбіжності, я не можу категорично потвердити всі звороти у цій таблиці, особливо у позиції 89.

25.	I—310=94	I—312=94	——
26.	I—311=101	I—312=101	——
27.	I—326=105	I—327=105	Кавказ
28.	I—329=21	I—330=21	Посланіє
29.	I—331=96	I—332=96	——
30.	I—372=433	I—537=вар	Осика (У 10 томовому виданні
31.	I—373=466	I—538=вар	—— цей вірш надруковано як
32.	I—374=515	I—538=вар	—— варіянт "Відьми".)
33.	I—374=516	I—538=вар	——
34.	I—430=вар	I—460=вар	Мар'яна-черниця
35.	II—27=120	II—11=120	Княжна
36.	II—38=19	II—21=19	Н. Н. (Мені тринадцятий минало)
37.	II—39=46	II—22=46	——
38.	II—43=74	II—26=74	Сон (Гори мої високії)
39.	II—51=14	II—33=14	Полякам
40.	II—52=32	II—34=32	——
41.	II—91=57	II—70=57	Царі (Старенька сестро Аполлона)
42.	II—115=96	II—95=93	Марина (Неначе цвяшок)
43.	II—193=172	II—169=171	Сотник (У Оглаві... Чи по знаку)
44.	II—215=23	II—102=23	Зацвіла в долині
45.	II—215=25	II—192=25	——
46.	II—217=1	II—194=1	У нашім раї на землі
47.	II—230=32	II—205=31	Ми вкупочці колись росли
48.	II—240=16	II—217=16	Ми заспівали, розійшлись
49.	II—242=41	II—219=41	Не молилася за мене...
50.	II—242=44	II—219=44	——
51.	II—242=47	II—219=47	——
52.	II—252=7	II—229=7	Якби ви знали, паничі...
53.	II—252=13	II—229=13	——
54.	II—252=14	II—229=14	——
55.	II—252=21	II—229=21	——
56.	II—253=46	II—230=46	——
57.	II—253=48	II—230=48	——
58.	II—253=56	II—230=56	——
59.	II—253=66	II—230=66	——
60.	II—253=68	II—230=68	——
61.	II—276=358	II—257=358	Москалева криниця
62.	II—294=513	II—277=513	Неофіти
63.	II—303=22	II—360=22	Відьма
64.	II—326=10	II—293=10	Н. Н. (Така, як ти, колись лілея)
65.	II—326=15	II—293=15	——

66.	II—347=15	II—298=15	Сестрі
67.	II—353=2	II—305=2	Марія
68.	II—354=35	II—306=35	——
69.	II—357=130	II—308=130	——
70.	II—357=130	II—308=130	——
71.	II—357=133	II—308=133	——
72.	II—366=478	II—317=478	——
73.	II—368=572	II—319=572	——
74.	II—383=8	II—332=8	Молитва (24 мая 1860)
75.	II—386=18	II—334=51	Тим неситим очам
76.	II—401=15	II—348=15	Л. (Поставлю хату і кімнату)
77.	II—404=6	II—351=6	Саул
78.	II—417=3	II—368=3	Н. Т. (Великомученице кумо)
79.	II—417=5	II—368=5	——
80.	II—423=62	II—373=62	Чи не покинуть нам, небого...
81.	II—537=вар	II—450=вар	Петрусь
82.	II—537=вар	II—450=вар	——
83.	II—583=вар	II—486=вар	——
84.	II—601=вар	II—499=вар	Л. (Поставлю хату і кімнату)
85.	VI—98=[26]	VI—86=12	лист 14. квітня 1854 до Козачковського
86.	VI—164=[25]	VI—138=38	лист 20. травня 1857 до Лазаревського
87.	VI—195=[4]	VI—163=28	лист 17. січня 1858 до Щепкіна
88.		I—479=вар	Сон (У всякого) (посмертний варіянт не включений у 6-титомник)
89.		II—493=вар	Марія (посмертний варіянт не включений у 6-томове видання)

У "Додатку" до *Словника мови Шевченка* відмічено чотири випадки вживання слова "рай" в українських фразах у російських творах і у драмі "*Назар Стодоля*".

1.	III—30=23	III—34=6	Назар Стодоля
2.	III—39=26	III—46=2	——
3.	V—37=4	V—23=28	Щоденник, 29. червня 1857
4.	V—37=4	V—23=28	——

Словник мови Шевченка також подає три випадки зменшеної форми "райочок".

1.	II—401=2	II—348=2	Л. (Поставлю хату і палату)
2.	II—401=13	II—348=13	——
3.	II—601=6	II—499=вар	——, варіянт

Григорій Грабович, "До питання глибинних структур у творчості Шевченка", *Сучасність,* ч. 19.5, травень 1979, 95-108.

Юрій Івакін, *Сатира Шевченка* (Київ: Академія наук, 1959).

———, *Коментар до "Кобзаря" Шевченка у двох томах* (Київ: "Наукова думка", 1964, 1968).

Словник мови Шевченка у двох томах, ред. В. Ващенко (Київ: "Наукова думка", 1964).

Леонід Стеценко, "Сатиричні поезії Шевченка", *Збірник праць першої і другої наукових конференцій* (Київ: Академія наук, 1954).

Т. Г. Шевченко: Бібліографія літератури про життя і творчість 1839-1959, 2 томи (Київ: Центральна наукова бібліотека АН УРСР, 1963).

Тарас Шевченко, *Повне зібрання творів у шести томах* (Київ: Академія наук, 1963-64).

Тарас Шевченко, *Повне зібрання творів у десяти томах* (Київ: Академія наук, 1-е видання (томи 1-2) 1939; 2-е видання (томи 1-10) 1949-1963).

Марієтта Шагінян, *Тарас Шевченко,* пер. В. Іванисенко (Київ: "Дніпро", 1970).

Шевченківський словник у двох томах, ред. Євген Кирилюк (Київ: Інститут літератури АН УРСР і УРЕ, 1976).

Wayne C. Booth, *A Rhetoric of Irony* (Chicago: University of Chicago, 1974).

Cleanth Brooks, *The Well-Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry* (New York: Reynal and Hitchcock, 1947).

"Irony and 'Ironic' Poetry", *College English* 9 (1948), 231-37.

George Grabowicz, "The Nexus of the Wake: Ševčenko's *Trizna", Harvard Ukrainian Studies* 3/4 (1979-80), 320-47.

Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie* (Flammarion, 1964).

Søren Kierkegaard, *The Concept of Irony: With Constant Reference to Socrates,* Tr. Lee Capel (London: Collins, 1966).

Norman Knox, *The Word Irony and Its Context, 1500-1755* (Durham, NC: Duke University, 1961).

"Irony." *Dictionary of the History of Ideas: Studies of Selected Pivotal Ideas* (New York: Charles Scribner's Sons, 1973).

D. C. Muecke, *The Compass of Irony* (London: Methuen, 1969).

Irony. Critical Idiom Series, 13, (London: Methuen, 1970).

Friedrich Schlegel, *Lucinde and the Fragments,* Tr. Peter Firchow (Minneapolis: University of Minnesota, 1971).

René Wellek, *A History of Modern Criticism. 1750-1950,* Vol. 2. *The Romantic Age* (New Haven: Yale University, 1955).

Ася Гумецька

ПРИРОДА В ПОЕЗІЇ ШЕВЧЕНКА — ЗВУК, КОЛІР, СИМВОЛ

Один російський критик початку XX ст. писав:

Трьома пробними каменями перевіряються всі поети: їхнім ставленням до трьох найважливіших стихій життя — до мистецтва, природи і любови...

і далі:

Поет, який не любить природи, це щось неможливе, неймовірне, як невіруючий у Бога священик.[1]

Тема "Шевченко і природа" виникає сама собою і не тільки тому, що він поет з Божої ласки, але й тому, що він митець, для якого малювати природу було потребою, вимогою його душі. У Шевченка майже немає вірша, в якому не виникають образи природи, якщо не у безпосередньому її зображенні, то принаймні як порівняння або метафори. В його уявленні Україна завжди постає, як країна степів, з розкиненими по них могилами та широким Дніпром:

Там широко, там весело
Од краю до краю...
Дніпр широкий — море,
Степ і степ, ревуть пороги,
І могили-гори. *

Щодо гір, то вони для Шевченка теж були невід'ємною частиною українського краєвиду. Це оті дніпрові "кручі", які видавалися поетові такими високими, що з них видно усю Україну. Павло Зайцев пише, що "одним з найяскравіших вражень" поета, коли він жив на хуторі Козачковського на Переяславщині, був день, коли "все товариство ходило на берег Дніпра":

Шевченко любувався і [...] видом Трахтемирова та Манастирища на правому гористому березі Дніпра, і видом із задніпрянських гір та Лівобережжя. Ця чудесна "панорама" дала потім поетові матеріял для повного туги за Україною "Сну", написаного вже на засланні.[2]

---

* Цитати наведено за виданням Миколи Денисюка. Повне видання творів Тараса Шевченка. Чікаґо, 1959.

Цей вірш починається такими рядками:

Гори мої високії!
не так і високі,
Як хороші, хорошії,
Блакитні здалека —
З Переяслава старого,
З Виблої могили,
Ще старшої, — мов ті хмари,
Що за Дніпром сіли.

Попри інтимізуюче "мої" в апострофі "Гори мої високії!" та емоційно забарвлені повтори "хороші, хорошії", тон цих рядків досить спокійний, епічний. Назвавши гори "високими", поет відразу виправляє себе:

"Не так і високі, як хороші", ніби відповідаючи якомусь скептикові, що поставив це під сумнів. Далі, цілком у реалістичному дусі, сказано, що гори виглядають блакитними здалека, точно вказано, звідки ці гори такими виглядають: якщо на них дивитися з Переяслава, і точніше — з Виблої могили, що над Дніпром. Ці конкретні вказівки місця та вигляду гір роблять цю картину земною. Відповідно до цього звукова інструменталізація вірша теж "приземнена": домінують голосні — спочатку "о", а потім "а" — обидва звуки сприймаються як широкі, великі, розлогі.[3]

Так само сполуки "ор" у словах "хороші, хорошії" повторюють звуки основного образу "гори", підсилюючи звуко-символічний ефект чогось величного, великого (звук "р" на шкалі приголосних від 1 до 12 сприймають слухачі як один із найбільших, №11). Порівняння гір з хмарами, повинно б їх "вивищувати" по вертикальній шкалі "земля-небо", натомість воно їх "приземлює": хмари "за Дніпром сіли". У цій картині подибуємо кольоризм "блакитний". Це рідке слово в словесній палітрі Шевченка: воно зустрічається в нього лише тричі — два рази в ранній поезії і ось тут. **

Замість епітета "блакитні" поет міг би ужити "голубі", що він, до речі, й робить у іншому місці вірша. За кількістю складів ці слова однакові, отже, ритм не був би порушений, та й барва така ж сама. Однак за своїм звучанням слово "блакитні" краще вписується в ці рядки з їхньою інструментацією на "л" та "а": "здАЛека", "з ПересЛАва стАрого". До речі, звук "л" сприймається як ясний і не дуже великий, що цілком відповідає настроєві спостерігача, який

** Між іншим, жовтий теж не був його улюбленим кольором; його вжито тільки 8 разів.

милується краєвидом, стоячи на не дуже високій горі. Щодо кольорової символіки, то "блакить", звичайно, асоціюється з ясним небом, тобто чимось чистим, високим, духовним. Ця символіка розвивається в наступних рядках вірша, де перед очима поета проходять картини святого монастиря, і Мазепиного собору, і козацької церкви з похилим хрестом, тобто духовних скарбів України. Та ця дорога його серцю "свята" Україна тепер у руїнах. Коли Вибла могила викликає лише подив своєю старовиною, то могила "батька Богдана" та невеличка козацька церква з похиленим хрестом — це вже отой "великий льох", де поховано волю України. Тому й ця церква викликає порівняння з мерцем, що "очима зеленими позирає на світ з домовини", ніби чаючи "оновлення". І поет гірко каже: "Не жди тії слави!" Його настрій стає дедалі гнівніший, досягаючи кульмінаційного пункту у розпачливім вигуку:

"Все, все неситі рознесли!.."

І тут він знов звертається до гір, з болем кидаючи їм слова проклять, за якими відразу йдуть прохання вибачення:

А ви, — гори, оддали!!..
Бодай ніколи не дивиться
На вас, проклятії!.. Ні, ні!...
Не ви прокляті, а гетьмани,
усобники, ляхи погані!!...
Простіть, високії, мені!
Високії і голубії,
Найкращі в світі! Найсвятії!
Простіть!

Вершком цих високих почувань звучать слова: "Я Богу помолюсь!", після чого у поета виривається крик серця, в якому вилилася уся його безмежна любов до України:

Я так її, я так люблю
Мою Україну убогу,
Що прокляну святого Бога,
За неї душу погублю!

Звукозапис цих чотирьох рядків надзвичайний: звук "у" тут повторено 12 разів, що набагато перевищує частотність цього звуку в українській мові. Це звук найтемніший, найнижчий, звук, який часто асоціюється з болем, сумом, тугою.[4]

Сила емоції та біль, які вилилися в Шевченкових словах про його любов до України, відчувається і в повторених губних приголосних "б" (люБлю, уБогу, Бога, погуБлю). Ці звуки ніби б'ють по слухові, вони часто трапляються у словах, забарвлених неґативно (пор. біда, бити, біль, бешкет, бидло, бандит). У Шевченка цими звуками насичені рядки, які передують сцені титаревих тортур:

"Бодай не дивитись, бодай не казати! Бо за людей сором, бо серце болить".[5]

Повернімось до попередніх рядків, звернених до "найсвятіших" гір. У протилежність до вступу, це зображення позбавлене конкретних деталей, воно не приземлене, а навпаки, побудоване на високих звуках та асоціяціях. Замість "земного", низького голосного "а", тут переважає високий за вібрацією звук "і" — найясніший і найвищий серед голосних. Крім того, ці рядки насичені словами з приголосними "с" та пом'якшеним "т": "ПроСТіть, виСокії, виСокії, СвіТі, СвяТії, проСТіТь". Обидва ці звуки за розміром відчуваються як малі (3-4 місце на шкалі з 12) і приємні ("с" на третьому місці, "Т" на 7-му). Це звуки шепоту, шелесту, свисту, звуки пестливі, вони ясні та високі за вібрацією, тобто добре надаються для передачі ніжности, якими просякнуті ці рядки. Цікаво, що поет двічі повторює епітет "високії", ніби підтверджуючи, що на початку було поставлене під сумнів: мовляв, так, вони справді високі, при чому це означення набуває вищого, духовного змісту. Гори тепер названо вже не просто "хорошими", а "найкращими" і, як вершок похвали й духовности — "найсвятішими у висліді, якщо прийняти, що гори тут символізують Україну, то вона постає і як країна духу, "свята" (вершок вертикальної вісі), і як зруйнована земля з її могилами (низ вертикалі), але водночас це й країна розлогих степів, садків та біленьких хатин — це земля по горизонталі. Ось її зображення:

Вечірнє сонечко гай золотило,
Дніпро і поле золотом крило;
Собор Мазепин сяє-біліє,
Батька Богдана могила мріє;
Київським шляхом верби похилі
Трибратні давні могили вкрили;
З Трубайлом Альта між осокою
Зійшлись, з'єднались, мов брат з сестрою...
І все те, все те радує очі,
А серце плаче, глянуть не хоче!

Цей уривок подано у іншому ключі. Ритм пожвавішав, з'явилося багато нових кольоризмів: золотий, білий (золотий асоціюється з сонцем, білий так само зі світлом, причому сонечко тут прямо названо, і дієслово "сяє" додає яскравости усій картині). Крім гір, пейзаж тепер включає і поле, і гай, і річки, і шляхи, тобто різні атрибути України степової, так би мовити, серця країни. Знов, як на початку, тут земні конкретні деталі з назвами місць, але їх більше, вони яскравіші і динамічніші, усе живе, усе рухається. Це контраст до могили, низу вертикалі, де все в минулому; це вісь горизонтальна з розташованими на ній золотими ланами та гаями, шляхами та з Дніпром, Альтою та Трубайлом, тобто прекрасною природою. Це сучасність, але на тлі цього краєвиду, що "милує очі", видно також і собор Мазепи, Богданову могилу — тобто минуле дає про себе знати, тривожить думку. І от бачимо, як ці дві осі — минуле і сучасне, краса і сумна дійсність — перехрещуються, творячи хрест, на якому розп'ята Україна. Тому поетове серце "плаче, глянуть не хоче". Картина природи, яку тепер змальовує Шевченко, це вже ніч з темним небом і чорною землею:

Попрощалось ясне сонце
З чорною землею;
Виступає круглий місяць
З сестрою зорею,
Виступають із-за хмари, —
Хмари звеселіли.

Тут і світло, і тінь, і радість (ясне сонце, хмари звеселіли), і сум — земля чорна, сонце з нею попрощалось, на небі хмари. Цей настрій розвинено в наступних рядках, де старий дід, звертаючись у молитві до Бога, дякує Йому, що

...привів мене старого
На сі святі гори
Одинокий вік дожити,
Тебе возхваляти,
І твоєю красотою
Серце веселити.

Це думки й почуття самого поета, запроторенoго в Орську кріпость. Вірш закінчується такими ж словами молитви, мріями про хатину на березі Дніпра, на Дніпрових горах:

Дай же, Боже, коли-небудь,
Хоч на старість стати

На тих горах окрадених,
У маленькій хаті, —
Хоча серцем замучене,
Поточене горем,
Принести і положити
На Дніпрових горах!..

Шевченків вимріяний краєвид — це хатина або село над Дніпром, зелені садки, гаї, поля та гори, степи та могили. Це той земний рай, який люди, точніше пани, занапастили. Ось приклади таких знайомих картин:

Село! І серце одпочине...
Село на нашій Україні —
Неначе писанка: село
Зеленим гаєм поросло,
Цвітуть сади, біліють хати,
А на горі стоять палати
Неначе диво... А кругом
Широколистії тополі;
А там і ліс, — і ліс, і поле,
І сині гори за Дніпром:
сам Бог витає над селом!...

або такий:

і яр, і поле, і тополі,
І над криницею верба
Нагнулася, як та журба
Далеко в самотній неволі;
Ставок, гребелька — і вітряк
З-за гаю крилами махає;
І дуб зелений, мов козак
Із гаю вийшов та й гуляє
По-під горою; по горі
Садочок темний, а в садочку
Лежать собі у холодочку,
Мов у раю, мої старі.
або оцей, особливо інтимний:
А я так мало, не багато
Благав у Бога: тілько хату,
Одну хатиночку в гаю,
Та дві тополі коло неї,
Та безталанную мою,

Мою Оксаночку, щоб з нею
Удвох дивитися з гори
На Дніпр широкий, на яри,
Та на лани золотополі,
Та на високії могили

і далі:

А потім би з гори зійшли,
По-над Дніпром у темнім гаї
Гуляли б, поки не смеркає,
Поки мир Божий не засне,
Поки з вечірньою зорьою
Не зійде місяць над горою,
Туман на лан не прожене
Ми б подивились, помолившись,
І, розмовляючи, пішли б
Вечеряти в свою хатину.

Але мрія ця — нездійсненна, і поет, з типовим емоційним переходом від лагідного тону до гіркого й обуреного, пише:

Даєш ти, Господи єдиний,
Сади панам в твоїм раю,
Даєш високії палати, —
Пани ж неситії, пузаті
На рай твій, Господи, плюють,
І нам дивитись не дають
З убогої малої хати.[6]

Якщо приглянутись до цих картин з естетичного боку, то, по-перше, вони привабливі своєю різноманітністю кольорів: тут і ясні — золотий, білий, зелений, і темний синій, при чому часто колір передано в його динамічному вияві, дієсловах "зеленіти", "біліти", "синіти". Уся природа одухотворена, вона рухається — верби й тополі гнуться, місяць сходить, вітер гуляє, море грає і неодмінно серед тієї природи відчувається присутність людини — осіянівського дикого романтичного пейзажу в нашого поета, за невеликим винятком, немає. Його погляд на природу ясний: вона створена для людини, для її насолоди, буквально як рай, де перші люди невинно жили й любилися. Ось такий малюнок райського блаженства серед природи, де люди й природа — одне:

Зацвіла в долині
Червона калина,
Ніби засміялась
Дівчина-дитина.
Любо-любо стало!
Пташечка зраділа
І защебетала.
Почула дівчина,
І в білій свитині
З біленької хати
Вийшла погуляти
У гай на долину.
І вийшов до неї
З зеленого гаю
Козак молоденький.
Цілує, вітає,
І йдуть по долині
І йдучи співають,
Як діточок двоє;
Під тую калину
Прийшли, посідали,
І поцілувались...
Якого ж ми раю
У Бога благаєм?

Для Шевченка Україна була не тільки степовою, але й морською країною. У його поезії море згадується 109 разів, і хоч поет Чорного моря ніколи не бачив, він змалював картину бурі на морі у вірші "Гамалія" після того, як пережив бурю під час подорожі кораблем до Стокгольму. Павло Зайцев про цей вірш пише:

...у плюскоті хвиль, з космічних переживань постав цей гимн людській волі і відвазі, і звідти — стихійна сила й вибагливобризькі ритми цієї феєрії-симфонії, де кольори і звуки потужних образів злилися в одну монументальну цілість.[7]

У Шевченка море незмінно "синє". Це народний постійний епітет ***, якого поет залюбки вживає, мабуть, не тільки задля його милозвучности, але й відчуваючи його психологічний та мітологічний підтекст.

*** До таких епітетів можна також зарахувати широке поле, буйний вітер, чорна хмара, зелений садок — до речі, вишневий садок у Шевченка трапляється тільки 4 рази.

Адже у загальноприйнятій символіці синій колір, як і блакитний, — це колір неба і тому пов'язаний з вищими духовними силами. Наприклад, синій — це атрибут Юнони та Юпітера, цих небесних богів римського пантеону. Деякі сучасні психологи вважають, що цей колір найбільше імпонує людям творчим, з розвиненим смаком, а також схильним до інтроспекції.[8] Водночас цей колір також пов'язують з альтруїзмом, але також і з силою волі. У Шевченка цей колір іде третім після чорного та червоного (див. статистику наприкінці статті). Цим кольором він забарвлює не тільки море, але й поле, гори, Дніпро та його хвилі, хмари, могили і, звичайно, небо. Щодо чорного, то це, по суті, не колір, а відсутність його, і не можна не враховувати символічного значення цієї барви, як чогось бридкого, нечистого, злого. Якраз у цьому значенні з'являється у Шевченка чорний Орел, чорні ворони (у "Великому льосі"), дієслово "чорніти" супроводжує образи землі,**** лиха, могил, степу, лісу, хмар крови та трупів — завжди у трагічному контексті. Однак епітети "чорнявий" та "чорнобривий" не мають неґативного забарвлення: поет їх вживає на означення краси — парубочої і особливо дівочої, а часом просто як метонімічне означення дівчини (між іншим, білявих у нього немає взагалі, а рудий — ще й старий — згадується лише один раз в пісні кобзаря). Червоний колір, включно з дієсловом "червоніти" та його варіянтами, поет вживав теж дуже часто. Червоним він малює сонце, воду, хвилі, море, небо, хмари, червоніють у нього зорі, місяць, причому, як і у випадку з чорним, цей колір часто супроводжує криваві, трагічні картини. Наприклад, у "Гайдамаках" читаємо:

Із-за лісу, з-за туману
Місяць випливає;
Червоніє, круглолиций,
Горить, а не сяє,
Неначе зна, що не треба
Людям його світу,
Що пожари Україну
Нагріють, освітять

Але так само як і чорнобривий — це позитивна ознака, так і червоне личко, червоні жупани, а особливо червона калина — це позитивні прикмети. Червона калина може також означати жалобу, бо її садять на могилі, однак під червоною калиною зустрічаються закохані. Народна символіка, безперечно грала ролю у виборі цих

****Інколи "чорна земля" означає просто чорнозем, ось як у "Гайдамаках": "Встала й весна, чорну землю сонну розбудила. Уквітчала її рястом..."

прикмет у нашого поета, а крім того, червоне й чорне — це ті кольори, якими народ вишиває білі сорочки, це, так би мовити, українські народні кольори.

Можна мати деякі здогади щодо підсвідомого вживання цих кольорів як вислову народного духу у Шевченка. Антропологи довгий час дивувалися, чому члени одного африканського племени вживають у своєму одязі, розпису кераміки тощо особливих кольорів, зовсім не подібних до тих, які вживають назагал усі інші. І ось, коли недавно було сфотографовано звуки їхньої мови, то з'ясувалося, що це ті самі барви, що й у їхньому побутовому вжитку.

Шевченко малював свої картини природи то ясними, лагідними барвами та образами, ніби водячи пензлем роздумливо, спокійно, то гнівно, різкими, нервовими рухами, темними кольорами, драматичними порівняннями та метафорами. Це завжди залежало від напрямку його дум, його роздумів над людською долею, особливо ж над долею його батьківщини. Багато його краєвидів мають символічне значення, яке виявляється і в окремих деталях, і в кольорах, і в звуковій інструментації. У цих краєвидах, змальованих рукою майстра-поета, відчувається також око майстра-пейзажиста.

ДОДАТКИ

Статистичні дані про слововжиток у Шевченка пов'язаний з природою та краєвидами

Таблиця 1

КОЛЬОРИЗМИ

Головні кольори

Чорний —	91	(чорний — 70, чорніше — 2, чорніти — 19)
Червоний —	85	(червоний — 54, червонолиций — 1, червонорожевий — 3, червоніти — 24, червонити — 3)
Синій —	83	(синій — 77, синіше — 2, синіти — 4)
Зелений —	77	(зелений — 57, зелененький — 4, зеленіти — 16)
Білий —	72	(білий — 63, біліти — 9)

Інші кольори

Темний —	90	(темний 68, темно 3, темнісінький 1, тьма 18)
Сизий —	48	(сизий — 34, сизокрилий — 14)
Сивий —	32	

Золотий —	23	(золотий — 22, золотити — 1)
Сірий —	19	
Ясний —	16	
Рожевий —	15	
Жовтий —	8	
Рудий —	8	
Голубий —	8	
Пурпур —	4	
Срібний —	2	
Багряний —	1	
Блідний —	1	
Світлий —	30	(світлий 3, світити 21, світло 6)

Таблиця 2
ЗЕМЛЯ

Поле	181	
Земля	175	
Степ	138	
Гай	138	(гай 134, гайок 2, гайочок 2)
Могила	126	
Гора	120	
Сад	75	(сад 19, садок 11, садочок 45)
Шлях	75	
Яр	46	
Долина	41	
Ліс	41	
Діброва	32	
Пустиня	26	
Луг	23	
Дорога	21	
Берег	21	
Ґрунт	20	
Байрак	14	
Город	14	
Камінь	17	
Пісок	16	
Господа	12	
Скеля	11	(скеля 4, скала 7)
Глина	2	

Таблиця 3

ВОДА

Море	159	
Вода	120	
Дніпро	103	
Хвиля	45	
Ріка	24	(Ріка 16, річка 8)
Дунай	20	
Болото	15	
Озеро	10	
Ставок	9	(ставок 7, ставочок 2)
Різні річки		
Дін	6	
Дністер	4	
Альта	5	
Тясмин	5	
Рось	5	
Жовті води	2	

Таблиця 4

НЕБО

Сонце	132	(сонце 104, сонечко 28)
Зоря	63	(зоря 50, зіронька 8, зірниця 3, зірочка 1, зірки 1)
Хмара	62	(хмара 59, хмаронька 2, хмариночка 1)
Небо	40	(+небо=28)
Місяць	27	(місяць 26, місяченько 1)

Таблиця 5

СТИХІЇ — ПОРИ РОКУ — ПОРИ ДНЯ

СТИХІЇ

Вітер	92
Сніг	22
Грім	5
Дощ	4
Хуртовина	3
Буря	2
Блискавка	1
Веселочка	1

ПОРИ РОКУ

Весна	47	(весна 25, весною 22)
Літо	35	(літо 22, літом 13)
Зима	35	(зима 22, зимою 13)
Осінь	27	(осінь 7, восени 20)

ПОРИ ДНЯ

Ніч	158	(ніч 91, вночі 67)
День	131	(день 121, удень 10)
Ранок	100	(ранок — немає, рано 46, вранці 44, ранесенько 4, ранісінько 1)
Вечір	46	(вечір 16, увечері 30)

Таблиця 6

ДЕРЕВА, РОСЛИНИ

ДЕРЕВА

Калина	41	(калина 39, калинонька 1, калиночка1)
Тополя	36	(тополя 33, тополенька 3)
Верба	34	
Дуб	27	(дуб 25, дубочок 1, дубина=дубняк 1)
Лоза	17	
Явір	11	
Вишня	8	(вишня 4, вишневий садок 4)
Груша	7	
Яблуня	5	
Осика	4	
Ясен	4	
Ялина	4	
Верболози	1	
Сокорина	1	
Пальма	1	
Кедр	1	
(Дерево)	5	

РІЗНІ РОСЛИНИ

Квітка	47	(квіт 24, квітка 7, квіточка 16)
Цвіт	37	(цвіт 25, цвісти 12)
Бур'ян	28	
Жито	20	
Барвінок	18	(барвінок 15, барвіночок 3)
Трава	16	(трава 15, травка 1)

Лілея	14	
Пшениця	10	
Осока	10	
Очерет	8	
Ряст	6	
Хміль	5	
Мак	5	
Будяк	4	
Билина	4	(як билина 8)
Кукіль	2	

Таблиця 7
БУДІВЛІ

Хата	340	(хата 281, хатина 43, хатиночка 6, хаточка 9, хатки 2)
Село	162	(село 160, селище 2, сільце 1)
Палата	72	(= палац; розкішна кімната)
Церква	37	(церква 36, церковка 1)
Улиця	37	
Го'род	35	
Шинок	26	(шинок 24, шиночок 2)
Будинок	24	
Хутір	24	
Храм	12	
Господа	12	
Місто	11	
Монастир	8	
Гребля	7	
Храмина	3	
Собор	3	
Міст	2	
Замок	1	
Фортеця	1	
Млин	1	

Таблиця I — КОЛЬОРИЗМИ. Якщо розглядати кольори за принципом ”теплі” — ”холодні”, то перевага тут буде за другими. Так само, якщо їх ділити на ”ясні” та ”темні”, то темних буде більше. Та це не означає, що більшість пейзажів у Шевченка пригнічує своїми темними холодними барвами: не всі кольори вжито саме в пейзажах, а крім того, деякі ”невеселі” кольори, як наприклад, сірий

чи сизий, взагалі нейтральні ("сірі гуси", "сизий орел", "сизий голуб"), а "сивий" навіть позитивна якість, яка означає поважний вік, який заслуговує на пошану (сивий дід, кобзар, або сивий Дніпро — це якраз такі позитивні ознаки). Щодо "теплих" кольорів, то вони навпаки, не раз означають щось від'ємне, ось як червона кров, яка ріками тече в поемі "Гайдамаки", або червоний місяць, який дивиться на пожежі й різанину. Назагал, можна ствердити, що в Шевченка емоційним контрастам відповідають і описи природи з її темними або ясними кольорами, недарма Шевченко любив Рембрандта з його різкими світло-тінями. У цьому сенсі показовим може служити вірш "Мені тринадцятий минало", де спочатку веселий настрій супроводжує ясна картина природи, і не знати, що було причиною чого:

Чи то так сонечко сіяло,
Чи так мені чогось було

Йому любо, весело, та раптом небо стає червоним, сонце запекло, село почорніло — і відразу настрій міняється. Поет усвідомлює свій кріпацький стан, свою убогість — в нього хлинули сльози. Та ось підійшла дівчина, привітала, поцілувала — і

Неначе сонце засіяло
Неначе все на світі стало
Моє — лани, гаї, сади!...

Щодо символічного тлумачення цих кольорів, то, згідно з даними, зібраними у "словнику символів" поважного еспанського дослідника Сірлота,[9] кольорова символіка дуже різноманітна. Наведемо кілька тлумачень головних кольорів, яких вживав наш поет:

Чорний та білий — це два полюси творіння, дуалізм. У давніх слов'ян було два боги, Чернебог і Белбог, при чому перший вважався добрим, а другий злим (див. про це в книзі Мирослави Знаєнко "Боги стародавніх слов'ян"),[10] З іншого боку маємо тлумачення Карла Юнґа, який розглядав чорне як символ підсвідомости, джерела, де зароджується мудрість. У цьому сенсі можна розуміти такі рядки Шевченка, як

Орися ж ти, моя ниво,
Долом та горою!
Та засійся, чорна ниво,
Волею ясною!

Червоний, залежно від нюансу, може означати або бурхливу енергію, аґресивність, пристрасть та гнів (від злости лице червоніє),

або радість, любов та активність, яка спрямована на здобуття матеріяльного добробуту і позначена сміливістю.

Синій та голубий (блакитний) пов'язані з висловом думок, зі словом. Крім їхнього духовного спрямування, ці кольори позначені творчою наснагою, при чому ясніший відтінок асоціюється з ідеалізмом, м'якістю, а темніший з самотністю, шуканням правди, віри. Однак у нижчій площині синій, як і білий, можуть пов'язуватися зі смертю (це кольори неживого тіла).

Зелений колір заспокоює, відживлює, тому його асоціюють зі здоров'ям, а оскільки це колір природи, він пов'язується символічно зі зміною, з ростом. Це також колір, що символізує співчуття, приязнь, однак, коли його забарвлення темне, то це може означати обман, хитрість.

Таблиця 2 — ЗЕМЛЯ.

Тут передусім впадає у вічі присутність таких специфічно українських рис краєвиду, як степи та могили — цим останнім Шевченко надавав особливого значення. Характерне й те, що сама земля згадана так багато разів. Ці образи, разом з обробленою землею, полем, з дикими степами, з ярами, лугами та долинами, по яких простягаються довгі шляхи та дороги, створюють картину України саме як землі, країни, яка годує людину і веселить її очі. Цікаво, що Україна не уявляється поетові як плоска рівнина, а як мальовничорізноманітна за своїми краєвидами: тут і гори, і долини з ярами та байраками, тут і ліси та діброви, і розлогі поля й степи. Є чим милуватися мистецькому оку, є що любити поетовому серцю.

Таблиця 3 — ВОДА.

Цікаво, що море згадується частіше, ніж Шевченків улюблений Дніпро. Тут, можливо, грає ролю поетична привабливість романтичного образу. Згадується Дунай та низка степових річок, однак ані Карпат, ані гірських річок поет не змалював: він там не був, отже, не міг їх змалювати на полотні, не зробив й цього на папері.

Таблиця 4 — НЕБО.

Як бачимо, сонце сяє у Шевченкових віршах багато частіше, ніж місяць, і хмари його заступають лише недовго. Україна для поета — соняшна країна, південна, весела.

Таблиця 5 — СТИХІЇ. ПОРИ РОКУ. ПОРИ ДНЯ.

Що вітер у Шевченка скрізь то виє, то віє, то по полю гуляє, гне тополі, верби додолу — цього можна було сподіватися від поета великої сили динаміки. Однак дещо несподіваною виглядає мала

кількість згадок про блискавку, грім, бурю — цих типових атрибутів бурхливої романтичної природи. Дощ Шевченка, видно, зовсім не цікавив, а сніг ніколи не зображено, як щось красиве (це повна протилежність російській поезії). Дія в нього відбувається і взимку, і влітку однаковою мірою, хоча весна, коли розпускаються й цвітуть сади, йому подобалася найбільше. Осінь, натомість, стоїть на останньому місці — це не його пора. Щодо пори дня, то нічний пейзаж найпривабливіший для Шевченка і в цьому він типовий романтик. Цікаво, що поет не вживав іменника "ранок", а замість нього прислівники "рано", "вранці" та інші. Вечір, чомусь, згадується найменше, хоч вечірні зірки — улюблений образ.

Дивно, що у своїй поезії Шевченко ні разу не згадував березу, сосну ані клен. Щодо берези, то в тих краях, де виріс поет, цього дерева, здається, немає.[11] Не типова для цього реґіону й сосна; клен, звичайно, росте, але з ним не пов'язана така символіка, як з калиною та тополею. Їх Шевченко називає дуже часто. Ці два "жіночі" дерева — символи любови та журби. Так само верба пов'язується з сумним настроєм, проте дуб не раз символізує героїчне минуле України ("Дуби з Гетьманщини стоять"). Дуб — символ сили, це дерево Юпітера. Квітів у Шевченка багато, але вони рідко названі за породою: є лілеї (часто символічно забарвлені), є барвінок, але ані рож, ні мальв, ані інших квітів, які любить наш народ. Завважмо, як часто поет згадує нікчемний бур'ян — ця рослина асоціюється з гіркими переживаннями поета в дитинстві, а потім на чужині, на засланні.

Таблиця 7 — БУДІВЛІ.

Хоч будівлі не належать до природи, однак, їх часто змальовують малярі та поети як частину краєвиду, особливо міського. Для Шевченка місто було чимось чужим і навіть ворожим, особливо російське місто, насамперед Петербурґ. Ось як він його глузливо змалював у поемі "Сон":

У долині, мов у ямі,
На багнищі город мріє (...)
Долітаю —
То город безкраїй.
Чи то турецький?
Чи то німецький?
А може те, що й московський...
Церкви та палати,
Та пани пузаті,
І ні однісінької хати.

Урбаністом поет не був і не міг ним стати не тільки з особистих та літературних причин, але, мабуть, і з глибокого підсвідомого переконання, що справжній зв'язок людини з природою і є те цінне, що втілювала Україна з її простим людом. Тому, як зазначає проф. М. Бурачек, автор монографії про мистецьку спадщину Шевченка, "серед живописної спадщини Шевченка ми не знаходимо жодного малюнка петербурзьких, петергофських парків і палаців".[12] Замість змальовувати палаци, поет з товаришем, "щоб задовольнити тугу за рідним краєм", ходив на Смоленське кладовище і змальовував там... лопухи та дерева.[13] Та й на Україні поета не захоплювали пишні замки та палаци. Про це він сам розповів у автобіографічній повісті "Прогулка с удовольствием и не без морали":

На полях Волині та Поділля ви часто милуєтесь мальовничими руїнами стародавніх замків та палаців колись пишних, як наприклад, в Острозі чи в Корці. У Корці навіть церква, сховище забальсамованих трупів фамілії графів Корецьких, сама собою обернулась у руїну. Про що говорять, про що свідчать ці похмурі свідки минулого? Про деспотизм та про рабство! Про хлопів та про маґнатів! Могила на Волині та на Поділлі річ дуже рідка. А на берегах Дніпра, на Київщині та на Полтавщині ви не пройдете верстви поля, не прикрашеною могилою, а іноді й десятком могил, і не побачите ні одної руїни на просторі трьох ґуберній. Хіба тільки в якого багатого та примхуватого поміщика побачите в саду навмисне збудований, як руїни, дерев'яний розмальований храм Вести а' la ротонда Тіволі. Що ж говорять допитливому нащадкові оті часті темні могили на берегах Дніпра та оті величезні руїни палаців та замків на берегах Дністра? Вони говорять про рабство та про волю. Бідні, малосилі Волинь та Поділля, вони охороняли тих, що їх розпинали, по неприступних замках та в розкішних палацах. А моя прекрасна, могутня, вільнолюбна Україна туго начиняла своїм вільним та ворожим трупом незліченні величезні могили. Вона своєї слави на поталу не давала, ворога-гнобителя під ноги топтала й вільна, нерозтлінна вмирала. От що означають могили й руїни![14]

Щодо релігійних споруд — церков, соборів, манастирів — то тут справа складніша. З одного боку, поет скептично згадує багатих меценатів, які такі споруди будували:

А той щедрий та розкішний
Все храми мурує,
Та отечество так любить,
Так за ним бідкує,
Так із його, сердешного
Кров, як воду точить!...
(поема "Сон")

Але, з іншого боку, у таких речах, як "Іржавець", або "Стоїть в селі Суботові", або "Гори мої високії" церкви змальовано з ностальгією, як пам'ятки старовини і минулої слави України. У цьому творі "Прогулка..." Шевченко висловлює своє естетичне замилування виглядом простої сільської церкви так:

Ранок був чудовий, і мені не хотілося вертатись до своєї похмурої келії. Я запропонував Трохимові пройтися трохи зо мною по вулицях села, [...] Пройшовши зо два десятки кроків, я спинився й ненароком глянув на церкву. Церква була звичайна. Таку ви побачите в кожному селі на Україні: дерев'яна, темна, з трьома восьмикутними конічними банями, з почорнілими узорчастими залізними хрестами. Звичайнісінька церква, але тепер вона здалась мені надзвичайно ґраціозною. Соняшне проміння блимало рожевим вогнем по її круглих оболонках та восьмикутних, бляхою critих банях. Гіллясті старі верби й стрункі, високі тополі оточували й напівзакривали її, опукло й м'яко тушовані рожевою барвою. Вінєтка, якої не побачите навіть у найрозкішнішому кіпсеку.[15]

Отже, не дивуймося, що серед будівель у Шевченка переважають хати, що село згадується 162 рази, в той час як місто та го'род лише 36, що шинків у нього більше, ніж храмів, а собор згадано тільки тричі, не кажучи вже про замки та фортеці, які з'являються в "Гайдамаках" як місце дії тільки по одному разу. Поет, безперечно, був співцем не панської, а селянської України, мальовничої країни, з Богом даною красою природи та селами й садками, створеними "роботящими руками".

---

1. Александр Садовской, *Озимь* (Санкт-Петербург, 1915), 37 та 39.

2. Павло Зайцев, *Життя Тараса Шевченка,* НТШ, Бібліотека українознавства, ч. 4 (Париж; Нью-Йорк; Мюнхен, 1955), 140.

3. А. П. Журавлев, "О мотивированности признаковой семантики слова натуральным значением входящих в него звуков", *Материалы семинара по проблеме мотивированности языкового знака* (Ленинград, 1969), 64-69. Див. також: В. В. Левицький, "Символічні значення українських голосних та приголосних", *Мовознавство*, ч. 2, 1973, 36-49.

4. Це добре показав критик Корнєй Чуковський, розглядаючи вірші Нєкрасова, який подібно до Шевченка, часто писав про муки і сльози, про страждання людей та власні болі та розпачливі думки і полюбляв такі слова, як "унылый", "угрюмый", "мука", "умереть" тощо. (К. Чуковский, *Некрасов, как художник* (Петербург: "Эпоха", 1922), 14.) Критик ілюструє "пристрасть" поета до звука "у" багатьма прикладами, однак, застерігається проти якихось

узагальнень щодо емоційного забарвлення цього звука в російській мові, кажучи:

"Я зовсім не думаю, що звук "у" сам по собі, як такий, висловлює в російській мові смуток. Давно минув той час, коли кожному звуку приписували постійне, незмінне, таємничо в ньому присутнє емоційне забарвлення" (14). У цих словах відчувається відштовхування від позиції символістів, однак Чуковський помилився, кажучи, що пошуки загального звукосимволізму давно закінчилися — сьогодні цим займаються поважні лінґвісти, одержуючи досить переконливі висліди.

5. Подібними звуками висловлювали свій біль інші поети. Наприклад, у Маяковського читаємо: "Любовна лодка разбилась о быт... И не к чему перечень взаимных болей, бед и обид", або у Нєкрасова у сцені, де кучер б'є поліном коняку: уж бил ее, бил ее, бил!" Наводячи цей приклад, Чуковський зауважує: "Цей рядок.. не тільки описує побиття, але, здається, сам б'є. Уперте повторення одного короткого "бил" навіть тому, хто не розуміє російської мови, дає майже фізичне відчуття тривалого биття в одне місце" (*Цит. праця,* стор. 27).

6. В автобіографічній повісті "Прогулка с удовольствием и не без морали" поет пише про це так: "Гей, любі мої, непорочні земляки мої! Коли б ви й на матеріяльне добро були такі багаті, як моральною сердечною красою, ви були б найщасливіший народ на світі! Та, на жаль, земля ваша як рай, мов сад, насажений рукою Бога чоловіколюбця, а ви тільки неоплачені робітники в цьому плодоносному, розкішному саду. Ви Лазарі вбогі, що годуєтеся крихтами, які падають від пишної трапези зажерливих, неситих братів". (Тарас Шевченко, *Повне зібрання творів*, т. 8, 236. Переклад з російської Дмитра Дорошенка).

7. Павло Зайцев, *Цит. праця,* стор. 94.

8. Feber Birren, *Color in Your World* (Crowell-Collier Co, 1962); *Color Psychology and Color Therapy* (University Books, Inc., New Hyde Park; NY, 1961).

9. J. E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols,* 2nd ed. Philosophical Library (New York, 1971), 52-60, 62-64.

10. Myroslava T. Znayenko, *The Gods of the Ancient Slavs* (Slavica, 1980), 70-71.

11. Посилаюся на свідоцтво Миколи Воробйова, сучасного українського поета родом з Черкащини. Однак у прозі Шевченка, напр. "Прогулка..." згадуються і берези, і клени, і сосни, які він бачив, подорожуючи по Україні.

12. М. Г. Бурачек, *Великий народний художник* (Київ, 1939), 19.

13. *Там само.*

14. Тарас Шевченко, *Повне зібрання творів,* т. 8, 234-235. Цей уривок цитує Бурачек як пояснення поетової нехоті малювати панські замки та палаци.

15. *Там само,* 208.

Анатолій Мойсієнко

"ЗВУК" В АПЕРЦЕПЦІЙНІЙ СИСТЕМІ ШЕВЧЕНКОВОГО ВІРША

На вплив фонічного компонента при сприйнятті загальнотекстової структури, окремих її лексико-семантичних, образних одиниць дослідники неодноразово звертали увагу.

Онтологічний зв'язок між звуком і поняттям, наприклад, за Олександром Потебнею, полягає в тому, що "нові поняття", входячи в мислення і мову народу, позначалися звуками, які вже до того мали смисл, і основою при цьому була єдність основних ознак у нових і раніше відомих поняттях. Оскільки в природі немає повної подібности, то відома ознака в кожному новому слові отримувала особливі відтінки, незалежні від тих, що вносили суфікси; звук, зживаючися з новим поняттям, теж змінював початкове значення" (Потебня, 1989, 285).

Роман Якобсон, намагаючися простежити діялектику мотивованости/немотивованости мовного знака, загалом високо оцінює (хоч і з деякими застереженнями) працю відомого французького лінґвіста Е. Бенвеніста "Про природу мовного знака" (1939), в якій той, на противагу Фердінандові де Соссюру, твердив, що "зв'язок між означуючим і означуваним зовсім не довільний" (Якобсон, 1985, 88-89).[2]

Характерно, що питання недовільности (мотивованости) мовного знака сучасний дослідник розглядає у зв'язку "з мовою в людському суб'єкті".[3]

Ідеться про "використання відповідної символіки звуків для оформлення понятійного значення. Своєю чергою понятійне значення, виникнувши, впливало зворотно на фонетичне (зворотний символізм), виробляючи так деякі постійні типи зв'язку звукової форми і змісту" (Журавлев, 1974, 44).

Залежно від мовного досвіду реципієнта, той чи той звук може пов'язуватися з семантикою конкретного слова (наприклад, "р" — активний, сильний, різкий: у словах "гриміти", "кричати", "рвати" тощо). Активним "джерелом поповнення" "вторинної" звукосимволіки є різні звуковідтворювальні явища, що відповідно відбиті в цілому шарі "звуковідтворювальної" ("звуконаслідувальної") лексики. Звукосполучення "кр" початково могло аперцептуватися як неприємне на слух — на основі воронячого каркання, традиційно (мітологічно) пов'язуваного з бідою, недобрим віщуванням тощо.

Тому при декодуванні художнього тексту (наприклад, у "Трьох воронах" із "Великого льоху") звукоповтор "кр" мовби повертає нас до того первинного смислу, що десь корениться в нашій пам'яті — саме з неґативним емотивним значенням ("Крав! крав! крав! Крав Богдан крам").

Незалежно від того, чи співвідношення між звуком і смислом ґрунтується на основі "первинного", чи "вторинного" звукосимволізму, при декодуванні художнього тексту фонічний (звукосемантичний) момент стає важливим аперцепційним чинником для сприйняття будь-яких інших компонентів текстової структури.

Іноді музика звука, ритм звука стає тією домінантною ознакою, яка мовби перебирає на себе загальносемантичні характеристики текстової структури. У таких випадках аперцепційність фонічних засобів, набуваючи емоційно-конотативної спрямованости позначається на тому, що логічне чи предметне значення слова частково нівелюється, "затемнюється, зате оголюється звукова семантика" (Эйхенбаум, 1969:315)[5].

Ідеться, зрозуміло, не про буквальну підміну смислу слів і речень, а про особливу експресивність відповідних фонетичних чинників, у зв'язку з чим на сприйняттєвому рівні превалюючий звуковий потік мовби заступає, відсуває на задній плян власне лексичну значеннєвість.

В аперцепційній системі Шевченкового вірша фонетично марковане слово, що започатковує ряд інших із тими співзвучними компонентами, частково визначає характер смислових зв'язків між такими словами. Наприклад, звукова спрямованість від атрибута-предмета чи власне ознаки простежується у напрямі як об'єктно-суб'єктних одиниць тексту (пор.: "У червоних черевиках, В зеленім жупані По світлиці походжає, Як пава, як пані."[6] І, 173; "Тяжко, тяжко в світі жить" — ІІ, 117). Зі зворотною векторністю: "Світе ясний! світе тихий! Світе вольний, несповитий!" (ІІ, 286); "Байстрюки Єкатерини Сараною сіли" (І, 233).

У східних поетиках здавна широко відомий прийом "зв'язаних слів" — енго, коли те чи інше слово "вибирається" поетом на основі асоціятивного звукового зв'язку з попередньо вживаними[7] (див.: Боронина, 1983,193). На те, що слова "підбираються" "за звуками", вказують і японські танку, зазначав Віктор Шкловський. Там, стверджував він, на початок поезії, "як правило, вставляється слово, яке не має відношення до змісту, але співзвучне з "головним" словом вірша"[8] (Шкловський, 1919,22). Ф. де Соссюр на початку XX ст., аналізуючи давню індоевропейську поезію, висуває гіпотезу про те, що поетичні тексти, наприклад, гімни "Ріґведи", творилися з урахуванням звукового (фонетичного) складу ключового

слова, яке нерідко означало ім'я бога. Окремі "звукобукви" і склади такого слова повторювалися в численних виразах відповідно до конкретної словотеми[9] (Соссюр, 1977, 639-640; див. також: Иванов, 1976:251-275).

Досліджуючи естетику російського вірша, Н. Черемисіна звертає увагу на так званий "ляйтмотивний звукопис": фонеми, що входять до складу логічно виділюваного слова, "переносяться" на інші слововирази; причому такі звукові комплекси можуть виступати: а) "своєрідною увертюрою, що передує появі важливого за смислом слова і "підготовляє" підкреслене сприйняття наголошеного слова" і б) "фіналом, що "нагадує" про логічно виділюване слово"[10] (Черемисина, 1981, 18).

Варто зауважити однак, що звукописний момент у художньому творі не завжди буває "чисто увертюрним" або "чисто фінальним" стосовно до семантично підкреслюваного слова. Повторювана фонема нерідко в одній і тій же фразі (фраґменті тексту) започатковує відповідну звукостихію, "підтримувану" домінантним словом, і "продовжує" її в цілому звукоряді більш і менш контекстуально значущих слів. Порівняймо, зокрема, у таких рядках з поеми "Сон": "...аж ось і сам, Високий, сердитий, виступає" (І, 186). Звук "с" (центральна фонема вказівної частки "ось") отримує інтонаційно-смислове підсилення вже в наступному слові ("сам") і, по суті, вводить в семантику субстантивованого займенника, який у смисловому пляні виступає на перше місце, а характеристичний потенціял лексем "високий", "сердитий", дієслівного присудка — з неодмінним "с" — своєю чергою актуалізує наше сприйняття займенника "сам" в "ореолі" поважности-пихатости. Порівняймо також хрестоматійне "Реве та стогне Дніпр широкий, Сердитий вітер завива..." (І, 10).

На звуковій стихії, на нашу думку, ґрунтується і відповідна тематична, тематично-подієва означеність у художньому творі. Акцентованість тієї чи тієї "звуколінії" у композиційній системі віршованої структури дає змогу окреслити деякі семантичні комплекси, що в свідомості реципієнта можуть бути об'єднані (саме завдяки фонічному чиннику) за місцем дії, характером (події, героя), аксіологічними параметрами.

Отож навіть невеликий за обсягом текст — взято найменші одинадцяту і дванадцяту частини "Неофітів" — дає змогу спостерегти, як надзвичайно виразний алітеративний ланцюг "кадрує" а (місце видовища ("І в Рим галера припливла." — II, 227); б) розгортання подієвости ("Ликує Рим. Перед кумира Везуть возами ладан, миро, Женуть гуртами християн..." — II, 227); в) динаміку видовища ("Мов у різниці, Кров потекла. Ликує Рим!"; "Другий день реве арена. На

арені Лідійський золотий пісок Покрився пурпуром червоним, В болото крові замісивсь"; "Арена звірем заревла"; "І полилась Святая кров. По Колізеї Ревучим громом пронеслась І стихла буря." — II, 227—228); г) профілі персонажів ("І гладіатор, і патрицій — Обидва п'яні. Кров і дим їх упоїв"; "А сіракузьких назореїв Ще не було у Колізеї. На третій день і їх в кайданах Сторожа з голими мечами Гуртом в різницю привела"; "А син твій гордо на арену, Псалом співаючи ступив"; "І п'яний кесар, мов скажений, Зареготавсь", "І леопард Із льоху вискочив на сцену, ступив, зирнув..." — II, 227); д) загальнооцінні сентенції ("Руїну слави Рим пропиває. Тризну править По Сціпіонах". — II, 227; "І що ти зможеш? — Горе! Горе! О горе лютеє моє!" — II, 228); е) конкретно-оцінну перспективу ("Лютуй! Лютуй, Мерзенний старче. Розкошуй в своїх гаремах. Із-за моря Уже встає святая зоря. Не громом праведним, святим Тебе уб'ють. Ножем тупим Тебе заріжуть, мов собаку..." — 227); є) фінальну картину ("І небога Кругом зирнула, і о мур, О мур старою головою Ударилась, і трупом пала Під саму браму." — II, 228). Отже, кожен виток "звуколінії" (з наскрізно домінантним "р") "готує" для реципієнта новий тематично-подієвий "кадр".

Що більше, звукова подібність не вилучає з динамічної картини сприйнятої художньої даности"моментів" у цьому тексті слід віднести: "А син твій гордо на арену..." та "Із-за моря Уже встає святая зоря", які, зрештою, і дозволяють картину безвихідности фінальних рядків не вважати фінальною в загальнохудожньому сприйнятті.

Звернімо увагу також на початок іншої частини "Неофітів" , де співзвучна алітеративна стихія однаковою мірою інтенсифікує два різні, абсолютно відмінні пляни оповіді:

Тойді вже сходила зоря
Над Віфлеємом. Правди слово,
Святої правди і любові
Зоря всесвітняя зійшла!
І мир і радость принесла
на землю людям. Фарисеї,
І вся мерзенна Іудея
Заворушилась, заревла.. (II, 220)

Звичайно, актуалізація зіставно-протиставного моменту пізнавального явища органічно відбувається у зв'язку з фонічною диференціяцією.

Чергування домінантних звуків "ч", "р" і "з", "л", "в" у початкових рядках відомої поезії ("Ой чого ти почорніло, Зеленеє поле? — Почорніло я од крові За вольную волю." — II, 135) разом колірною

зміною (почорніло, зеленеє) відкриває образно-символічний плян зіставно-понятійних картин почорнілого від крові поля і вольної волі.

Характерно спостерегти: в композиційно-динамічній структурі вірша "позитивній звуколінії" з "л", "з" "в" приходить "на підмогу" з такою ж семантикою звукоповтор приголосних "р", "ч", які раніше виступали неґативними символами (пор.: "Круг містечка Берестечка на чотири милі Мене славні запорожці Своїм трупом вкрили"). І все ж неґативна семантика, введена попередньо звукорядом з "ч", "р", в подальшому анаграмується не лише стилістично суголосним "гайворони Укрили серед ночі", а й загалом образами позитивної означености (орати, наприклад), які, однак, експлікуються в семантичному полі неволі, проклять ("Не вернетеся на волю, Будете орати Мене стиха та орючи Долю проклинати" (II, 135).

Повертаючися до соссюрівського вчення про анаграми, варто зауважити: як би не сприймали тези сучасних дослідників про те, що анаграмування не є безпосередньо явищем поетики, однак безперечним залишається той факт, що "воно відкриває один з найважливіших аспектів поетичної свідомости, є одним із основних принципів організації віршованого поетичного тексту"[11] (Баевский, 1979, 53-54). Ідеться, зокрема, і про риму як частковий вияв звукової організації поетичного тексту. З одного боку, вона може бути гіпограмована фонічно акцентованим словом, з іншого боку, може безпосередньо представляти ключове слово, що виступає суголосним до певної звукової стихії у лінійній препозиції чи постпозиції.

Для реципієнта "орієнтація" на риму "відкриває" смислову співвіднесеність, взаємопов'язаність слів. Як зазначав Роман Якобсон, рима обов'язково позначається на семантичному зближенні римованих одиниць"[12] (Jakobson, 1960, 367). "Важливість її як семантичного важеля великої сили — поза сумнівом", — писав Юрій Тинянов[13] (Тынянов, 1965:167).

Будучи "важелем асоціятивного мислення", рима виступає однією з основних форм "зіставлення" значень у поетичному тексті[14] (Самойлов, 1973, 14).

На рівні римованого взаємозв'язку в Шевченковому ідіолекті акцентуються номінації спільного семантико-стилістичного поля ("І смерклося, а в Чигрині, Як у домовині, Сумно-сумно. (Отак було По всій Україні..." — І, 77), зіставно-протиставні номінації ("Нема на світі України, Немає другого Дніпра, А ви претеся на чужину." — І, 250), номінації, об'єднані динамічно-просторовою перспективою ("А я дивлюся... і серцем лину В темний садочок на Україну." — II, 25), номінації, об'єднані інтимно-буттєвісною парадигмою ("Посажу коло хатини На вспомин дружині І яблуньку і грушеньку, На вспомин єдиній." — II, 265), номінації, що означають національні

реалії ("Верблюд заплаче, і кайзак Понурить голову і гляне На степ і на Карабутак." — II, 75) тощо.

Нерідко звукова конденсація окремого поетичного рядка в Шевченка набуває характеру внутрішньої рими. Відомий білоруський поет Максим Богданович чи не першим звернув увагу на це явище як особливо характерне, оригінальне для поетики Т. Шевченка. "Саме в цій ділянці вірша, — пише він, — і виявляється, можливо, найпрекрасніше вся тонка граціозність поезії Шевченка"[15] (Богданович, 1914:45).

Фоніко-семантична асоціяція в таких віршових одиницях має найрізноманітнішу спрямованість. Звукоповтором аперцептується вервечка смислових зв'язків у структурі поетичного рядка, які, зокрема, можуть мати а) просторово (предметно) -предметну означуваність ("Засне долина. На калині..." — I, 28; "Над водою ще з вербою". — I, 28; "А внук косу несе в росу". — I, 55); б) просторово (предметно) -ітеративну означуваність ("Мовчать гори, грає море." — I, 21; "Поставлю хату і кімнату." — II, 290); в) просторово (предметно)- динамічну означуваність ("Із Полісся шляхта лізе, А гетьман-попович Із-за Дніпра напирає — Дурний Самойлович." — II, 156; "Треба трути роздобути". — I, 125); г) динамічно-часову означуваність ("Не додому вночі йдучи." — II, 158); д) динамічно-ітеративну означуваність ("Той мурує, той руйнує." — I, 180, "Шинкар знає, наливає." — I, 64); е) особово-ітеративну означуваність ("Грай, кобзарю, лий шинкарю!" —I, 63); є) особово-динамічну означуваність ("Єсть у мене діти, та де їх подіти." — I, 61); ж) особово-предметну (просторову) означуваність ("Добридень же, тату, в хату." — I, 66); з) особово (предметно)-атрибутивну означуваність ("Гуляй пане, без жупана." —, 64; "Той каліка-недоріка." — I, 175), і) атрибутивно-ітеративну означуваність ("Жвавий, кучерявий." — I, 124); к) характеристично-понятійну означуваність ("Про їх собачії звичаї." — II, 95, "Вони вже убогі. Уже голі... Та на волі..." — II, 110) тощо.

Римований "перегук" у рядку відбувається як контактно, так і на відстані однієї, кількох лексичних одиниць. Співзвучність останнього слова "підтримується" різними морфемами одного з попередніх слів: початковими морфемами ("І містечко Берестечко." — I, 231), початковими і кінцевими морфемами ("Караюсь, мучуся, але не каюсь." — II, 36), серединними морфемами ("Віршую нищечком, грішу." — II, 90), іноді морфемами кількох попередніх слів ("Сині хвилі голосили." — II, 7; "Рано-вранці новобранці." — II, 12; Неначе в раї спочиває." — II, 245).

Звукообраз кінцевого слова в рядку традиційного вірша, як правило, аперцептує римоване слово в кінці другого, третього чи четвертого рядків. Сприйняття таких "розіп'ятих" на кінцівках рим слів

реципієнта є певною мірою очікуваним. Рима сиґналізує клаузульність, слугує "звуковим" виявом механізму ритмічної повторюваности вірша[16] (Okopień-Sławińska, 1965: 182).

Осип Брик вважав висхідною формою для аналізу звукоповторів у вірші рядок — його початок і кінець[17] (Брик, 1919, 83). Безсумнівним є той факт, що поява звукообразу прикінцевого слова на початку чи всередині наступних рядків, поява внутрішньої рими нерідко має ефект несподіваности і сприяє особливій динамізації тексту, семантизації фонічно акцентованих зв'язків у системі віршованої структури. Римована "підтримка" з'являється головно в ударних складах, хоч деінде трапляється і в ненаголошених.

Розгляньмо на конкретних прикладах.

А забандюрилось старому
Самому в дурнях побувать (II, 161).

Римований відзвук уже в першому слові другого рядка повторно притягує увагу читача до об'єкта розповіді.

Ось послухай же, сину,
Про Максима праведного (II, 62).

Асоціятивна рима (римуються перший і внутрішній склади) уводить новий об'єкт розповіді.

Самому чудно. А де дітись?
Що діяти і що почать? (II, 42).

Римування "вказує" на розвиток процесуальної ознаки.

І я кривавими сльозами
Не раз постелю омочу.
Перелічу і дні і літа (II, 48).

Вказівка на причинно-наслідковий зв'язок динамічної ознаки.

Сам і їсти їй приносить,
І просить, благає... (II, 98).

Вказівка на переакцентацію динамічної ознаки.

Ідуть шляхом чумаченьки,
Пугача співають (I, 37).

Вказівка на об'єктно (суб'єктно)-атрибутивний зв'язок.

Утомилась заверюха,
Де-де позіхає (I, 39).
Кипіла в озерах вода.
Палають села, города,
Ридають люди, гибнуть звірі (II, 74).

Вказівка на різні види об'єктно (суб'єктно)-процесуальних відношень.

Бо горе словами
Не розкажеться нікому
Ніколи, ніколи,
Нігде на світі (II, 194).

Вказівка на деяку семантичну спільність на основі "позитивного"/"неґативного" компонентів.

Розгортання звукового образу кінцевого рядка не обмежується місцем першого-другого слова наступного рядка; нерідко експресивно-смислова напруга такої "звуколінії" сягає кінцевого складу рядка, означеного внутрішньою римою. Акцентований звуковий комплекс, започаткований кінцевою стопою віршованого рядка, "випрямляється" і вінчає кінцівку цього ж рядка. Причому проміжна рима стосовно двох інших римованих слів є своєрідним засобом семантизації взаємозв'язку між ними.

У фразі "... і ти, білолиций, По синьому небу вийдеш погуляти, Вийдеш подивиться в жолобок, в криницю (I, 61)" співзвучність субстантивованого прикметника "білолиций" та іменника "криниця", що представляють кінцівки римованих рядків, отримує смислову єдність значною мірою завдяки предикативному зв'язку на основі виокремленого внутрішньою римою дієслова "подивиться". Нерідко роль проміжної рими (стосовно до кінцевої попереднього рядка) полягає у видозміні семантичної домінанти, переведенні образного, композиційного пляну в іншу колізійність, інший смисловий ряд.

Певний звукообраз ключового слова, інтонаційно, логічно виділеного слова в поетичному рядку не на "вістрі рими" здатний аперцептувати відповідну фоніко-семантичну стихію, яка "фіксується" (вертикально) на початку, всередині чи наприкінці інших рядків. Порівняймо:

Вітер віє, повіває,
По полю гуляє (I, 45).

Той неситим оком
На край світа зазирає (І, 180).

У нашім раї на землі
Нічого кращого немає,
Як тая мати молодая (ІІ, 180).

Порівняймо також, як римування всередині рядків, що поєднує різні композиційно-смислові пляни, переходячи в русло прикінцевих рядків, злютовує обидві смислові стихії в єдину, яка нарешті стає визначальною в творі:

Та розважу своє горе.
Та Україну згадаю,
Та пісеньку заспіваю.
Люде скажуть, люде зрадять,
А вона мене порадить,
І порадить, і розважить,
І правдоньку мені скаже (ІІ, 149).

Загалом в аперцепційній системі Шевченкового вірша мережа "внутрішнього" і "зовнішнього" римування має й інші складні форми вияву звукових чергувань і повторів, порівняймо ще:

Щоб собак дразнила,
Та ще й вилає. За те, бач,
Що на світ родила (ІІ, 181).

Навгороді коло броду
Барвінок не сходить.
Чомусь дівчина до броду
По воду не ходить (ІІ, 144).

Однак у всіх випадках "досвід" початково маркованого звукокомплексу (незалежно від позиції — на початку, всередині, вкінці рядка) є для реципієнта тією фоніко-смисловою пуантою, яка нагадує про себе щоразу, коли на "вістрі рими" з'являється нова лексична одиниця тексту. На основі апераційної символіки звука постає символіка тих чи тих римованих лексем, які загалом відбивають понятійну природу найважливіших ознак, "закріплених" за відповідними денотатами.

У поетиці Шевченка, наприклад, дуже виразна символіка таких римованих одиниць, як "гори — горе", "море — горе". Фонічно співвідносні слова "гори" і "горе" (звуковий аспект аперцепції) у смисловому пляні знаходять таке пояснення у О. Потебні: "Гори обмежують свободу руху, утруднюють шлях, так що важкий шлях

завжди лежить через ріки і гори.., тому гори протиставляються рівнині як символ неволі, горя"[18] (Потебня, 1989: 377).

При сприйнятті віршованого тексту символічно означений звукопис стає тією домінантою, яка "передбачає" римоване слово відповідного символічного спрямування або з найменуванням цього символу.

За горами гори, хмарою повиті,
Засіяні горем, кровію политі (I, 246).

Порівняймо у сучасній поезії: "Це горе сивої гори, Не говори, не говори..." (О. Самійленко. З неопублікованого); "Горе не горам судилось"[19] (Коцур, 1995: 7).

Навіть у тих випадках, коли контекстуально зі словом "гора" пов'язується поняття свободи ("Дай же, Боже, коли-небудь, Хоч на старість, стати На тих горах окрадених У маленькій хаті." — II, 32), римована пара "горе — гори" конотує нелегкість отримання такої свободи, жертовність на шляху здійснення її ідеалів ("серце замучене, Поточене горем, Принести і положити На Дніпрових горах". — II, 32).

Якщо зі символізацією гір безпосередньо пов'язані поняття горя і неволі, то повторюваний звукозапис у словах "горе", "море" передбачає насамперед деяку дистанційність горя (горе нерідко буває "за морем"). Порівняймо:

Щоб понесли буйнесенькі
За синєє море
Чорнявому зрадливому
На лютеє горе (I, 9).

Сидить козак на тім боці,
грає синє море.
Думав, доля зустрінеться —
Спіткалося горе (I, 15).

Отойді згадай в пустині,
Далеко за морем,
Свого друга веселого,
Як він горе боре (II, 158).

Щобільше, образ моря є антиподом горя, хоч і гіркою, але розрадою останнього:

На Бессарабію пішов
Оцей козак; погнало горе
До моря пити.. (II, 104-105).

Як же його? Що діяти?
Горе моє! Горе! —
Та й пішов, торбину взявши,
За синєє море!
Шукать долі (II, 105).

Рима, започаткована словом "море", здатна аперцептувати і лексему "гори" з відповідною семантикою, полярною до поняття "горе", як, наприклад, у цих рядках:

Дніпр широкий — море,
Степ і степ, ревуть пороги,
І могили — гори.
Там родилась, гарцювала
Козацькая воля (I, 58).

Останні рядки з вказівкою на козацьку волю проливають світло на "позитивну символічність" римованої пари "море — гори". Актуалізуючим компонентом, що сприяє такому розумінню паралелі "море — гори" в структурі поетичних текстів Шевченка, виступає образно-динамічна ланка метафоричного ланцюга з надзвичайно виразним римованим елементом говорить".

Якщо метафорична ознака "говорить" є власне характеристичною стосовно до моря, то семантичний зв'язок її з денотатом гори можна вважати явищем оказіонального пляну. Порівняймо у "Перебенді": "Послухає моря, що воно говорить, Спита чорну гору: "Чого ти німа?" (I, 46). Море — "говорить", але гора — "німа". Однак в іншому прикладі ("Іван Підкова") "Високі ті могили Чорніють, як гори. Та про волю нишком в полі З вітрами говорять" (I, 55). Римованість лексем "горя", "говорять" на основі звукосполучень "го" та "ор", які в слові "гори" "ніби стягнені в одне гучне "гор", в слові "говорять" — розірвані" (Сидоренко, 1967:129) сприяє наближенню (у зв'язку з загальноконтекстуальним "досвідом" Шевченкового тексту, через оте "говорять") семантичного поля лексеми "гора" до відповідної значеннєвости лексеми "море".

Отже, можна констатувати, що в поезії Шевченка звукова стихія, виявлена в римованих словах, актуалізує процес художнього сприйняття і поширюється від символічности "звукобукв" до символічности лексичних одиниць і виразів.

1. А. А. Потебня, *Слово — миф* (Москва: "Правда", 1989), 285.

2. Roman Jakobson, "Linguistics and Poetics", *Style in Language* (New York; London, 1960), 88-89.

3. Г. И. Богин, *Фоносемантика как одно из средств пробуждения рефлексии. Фоносемантические исследования* (Пенза, 1990), 25.

4. А. П. Журавлев, *Фонетическое значение* (Ленинград: Изд-во ЛГУ, 1974), 144.

5. Б. М. Эйхенбаум, *О прозе* (Ленинград: "Художественная литература", 1969), 315.

Л. П. Якубинский, *Избранные работы: Язык и его функционирование* (Москва: "Наука", 1986), 208.

Б. Якубський, *Форма поезій Шевченка Тарас Шевченко* (Київ: "Держвидав", 1921), 49-73.

Порівн. у Б. Томашевського: "звукова здатність у поезії домінує над смисловою" (Б. Томашевский, *Русское стихосложение. Метрика* (Пб., 1923), 8).

6. Тарас Шевченко, *Повне зібрання творів у дванадцяти томах* (Київ: "Наукова думка", 1989), т. I; 1991, т. II. (У дужках — том, сторінка).

К. Бальмонт, *Поэзия как волшебство* (Москва: "Скорпион", 1915), 100.

7. А. И. Боронина, *Особенности художественного образа в японской традиции и их модификация в поэзии и прозе Восточная поэтика* (Москва: "Наука", 1983), 193.

8. Виктор Шкловский, *О поэзии и заумном языке. Поэтика* (Спб., 1919), 22.

Б. Эйхенбаум, *О поэзии* (Ленинград: "Сов. писатель", 1969), 552.

9. Фердинанд де Соссюр, *Труды по языкознанию* (Москва: "Прогресс", 1977), 639-640.

П. Д. Тимошенко, "Засоби милозвучності (евфонії) української мови", *Українська мова в школі*, 1952, №4, 3-14.

В. В. Иванов, *Очерки по истории семиотики в СССР* (Москва: "Наука", 1976), 251-275.

М. М. Ільницький, *Багатогранність єдності* (Київ: "Дніпро", 1984), 240.

10. Н. Б. Черемисина, *Вопросы эстетики русской художественной речи* (Київ: "Вища школа", 1981), 18.

А. В. Чичерин, *Идеи и стиль: О природе поэтического слова* (Москва: "Сов. писатель", 1963), 300.

К. Чуковский, *Книга об Александре Блоке* (Paris: YMCA — PRESS, 1976), 170.

11. В. С. Баевский, А. Д. Кошелев, "Поэтика Блока: анаграмы", Творчество А. А. Блока и русская культура XX века: Блоковский сборник III, *Ученые записки Тартусского гос. ун-та* (Тарту, 1979), Вып. 459, 53-54.

М. Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики* (Москва: "Художественная литература", 1975), 504.

Андрей Белый, *Глоссалогия* (München, 1971), 131.

І. К. Білодід, *Вибрані праці в трьох томах* (Київ: "Наукова думка", 1986), т. 3, 368.

12. Roman Jakobson, "Linguistics and Poetics", *Style in Language* (New York; London, 1960), 367.

Kayser Wolfgang, *Der sprachliche Kunstwerk* (Bern; München: Franke Verlag, 1962), 452.

13. Ю. Тынянов, *Проблема стихотворного языка* (Москва: "Сов. писатель", 1965), 167.

14. Д. Самойлов, *Книга о русской рифме* (Москва: "Художественная литература", 1973), 280.

15. М. Богданович, "Краса и сила: Опыт исследования стиха Т. Г. Шевченко", *Украинская жизнь*, №2, 1914, 45.

16. Alexandra Okopień- Sławińska, Pomysły do teorii wiersza współ czesnego. Styl i kompozycja (Wrocław; Warszawa; Kraków: "Ossolineum",1965), 167-182.

17. Осип Брик, *Звуковые повторы: Анализ звуковой структуры стиха Поэтика* (Петербург, 1919), 58-83.

18. А. А. Потебня, *Слово — миф* (Москва: "Правда", 1989), 377.

Рембо Артюр, *П'яний корабель* (Київ: "Дніпро", 1995), 224.

19. Г. Коцур, "Скорбота", *Дукля*, №4, 1995, 7.

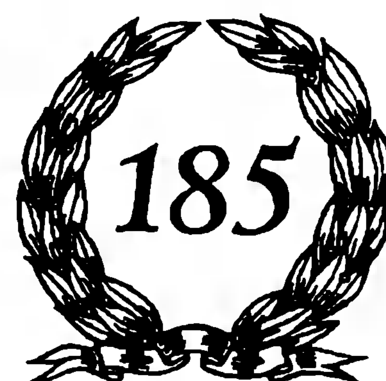
В. В. Левицький, "Символічні значення українських голосних і приголосних", *Мовознавство*, №2, 1973, 36-49.

М. В. Ломоносов, *Полное собр. соч.* (Москва; Ленинград: Изд-во АН СССР, 1952), т. 7, 996.

Владимир Маяковский, *Собр. соч. в двенадцати томах* (Москва: "Правда", 1978), т. 11, 384.

Анатолій Мойсієнко, "Паліндроми", *Сучасність*, №2, 1995, 34-39.

2. СТРУКТУРА



Ніна Чамата

ҐРАДАЦІЙНА КОМПОЗИЦІЯ В ЛІРИЦІ ШЕВЧЕНКА

Одним з найпродуктивніших та художньо виразних типів композиції у ліричному творі є ґрадаційна композиція (інші назви — композиція емоційности, ступнева, патетична). Борис Ейхенбаум, який першим накреслив у книжці "Мелодика російського ліричного вірша" (1922)[1] деякі основні типологічні риси цього композиційного типу, розглядав його тільки у межах романсного інтонаційного ладу. Наступні дослідники[2], що спеціяльно, хоч і дуже лаконічно, зупинялись у своїх працях на теоретичних аспектах ґрадаційної композиції, дещо розширили наукові уявлення про параметри застосування і структурні ознаки цього композиційного типу. Деякий матеріял про особливості ґрадаційної композиції у ліриці міститься у статтях конкретно-аналітичного характеру — головно, про будову окремого твору. Специфічні риси ґрадаційної композиції, як ми собі уявляємо, коротко можуть бути схарактеризовані так.

В основі ґрадаційної композиції лежить розвиток і трансформація одного центрального тематичного образу. На відміну від віршів інших композиційних типів, у творах з ґрадаційною композицією домінує тенденція до якісної однорідности почуття, виразних переходів від однієї за характером думки до іншої не відбувається. Динаміка твору полягає у ґрадації, наростанні, посиленні одного переживання. Кожний наступний етап у розвитку змісту — нова, напруженіша модифікація основної теми, фіксація моментів руху переживання під впливом однієї головної події. Логічний зв'язок між строфами або іншими композиційно цілісними відтинками тексту не є обов'язковим. Найголовніша ознака ґрадаційного композиційного типу — емоційне нагнітання. Широке звернення поетів до ґрадаційної композиції пояснюється, на нашу думку, тим фактором, що принцип послідовного наростання переживання якнайкраще відповідає специфіці ліричного твору, в основі якого завжди лежить короткий, але напружений момент душевного життя людини. Властиві ж ступневій організації композиції наскрізні смислові та емоційні лінії дуже повно відтворюють характерну для лірики варіятивність вираження.

Належність Шевченка до емоційного типу поетів і пов'язана з цим вибуховість його темпераменту, тяжіння вірша до бурхливого саморозгортання, повної вичерпаности настрою зумовили вагомість і різноманітність його звернень до ґрадаційної композиції. Як і більшість

ліричних творів, що належать до конкретного композиційного типу, вірші Шевченка з ґрадаційною композицією в основі, звичайно, ускладнюються іншими формами образно-тематичного розгортання або поєднуються з ними — процес безперервного наростання одного емоційного стану не може бути тривалим. Ґрадаційна композиція, домінантна в усіх цих випадках, проглядає дуже виразно.

Можна виділити кілька основних форм ґрадаційної композиції у поезії Шевченка. Більшість з них, певна річ, — це структури, характерні для цього композиційного типу взагалі. На різних полюсах, між якими — численні перехідні форми, мають, очевидно, стати вірші з одномоментним змістом і послідовно проведеною варіятивністю, як композиційним та стилістичним принципом, і поезії, рух переживання в яких ґрунтується на чітко витриманій подійній послідовності, причому подієва основа має здебільшого драматичний характер.

Отже, одним з основних видів ґрадаційної композиції вважаємо таку форму побудови твору, в якій динаміка сюжету зосереджується переважно на деталізації, конкретизації, орнаментуванні центральної теми, поданої у перших рядках. Досліджуючи особливості ґрадаційної композиції на основі саме таких віршів, побудованих на асоціяціях синонімії, Б. Ейхенбаум відзначив кілька моделей розгортання переживання: емоційне нагнітання (1); об'єднує цілісним наростання весь (невеликий) твір або його частину; (2) має форму дуги; (3) розвивається хвилеподібно. У поезії Шевченка трапляються всі ці види розвитку центрального тематичного образу.

1. Композиція послідовного ступневого наростання. Ця найпоширеніша модель ґрадаційної композиції представлена у Шевченка кількома варіянтами, виділення і розгляд яких — основне завдання нашої статті.

Поезій з ґрадаційною композицією, що ґрунтується на стабільній строфічній та усталеній системі повторів, тобто структур, які найбільше привернули увагу дослідників, у ліриці Шевченка з його нелюбов'ю до канонічних віршованих форм дуже мало. Переважно це поезії кос-аральського періоду, що здебільшого належать до т. зв. "жіночої" лірики Шевченка (тобто творів, написаних від імени жінки), та кілька віршів останніх років життя. Смислова й емоційна ґрадація в них ґрунтується на типово пісенній композиції триєдности[3]), що має різне функціональне навантаження. Троїстість у цих творах — основний або один із основних засобів розгортання сюжетної ситуації. Він втілюється або у формі однорядних об'єктів ("У перетику ходила..."), станів та дій ("На вгороді коло броду...", "Тече вода з-під явора..."), або як послідовність трьох моментів героїні ("Полюбилася я..."), не завжди пов'язаних часовою

поступливістю ("Титарівна-Немирівна") тощо. У цих віршах кожному з елементів триєдности відводиться окрема строфа. У тристрофовий твір з однаковими за формою строфами вкладається більшість Шевченкових творів із композицією троїстої ґрадації. Лише в поезіях "У перетику ходила...", "На вгороді коло броду..." нагнітання емоції, засноване на нагромадженні паралельних за змістом і формою строф: сягає четвертої тут завершальної, кульмінаційної строфи, що своєю організацією відрізняється від попередньої частини твору. Відзначимо специфічні риси ґрадаційної композиції у вірші "У перетику ходила...".

Перші три строфи цієї жартівливої пісні — три сходинки в розвитку сюжетної ситуації, епізоди якої повторюються відповідно до послідовности трьох різних об'єктів прихильности героїні — мельника, лимаря, бондаря:

У перетику ходила
По оріхи,
Мірошника полюбила
Для потіхи.
Мельник меле, шеретує,
Обернеться, поцілує
Для потіхи.
У перетику ходила
По опеньки,
Лимаренка полюбила,
Молоденька.
Лимар кичку зашиває,
Мене горне, обнімає,
Молоденьку.
У перетику ходила
Я по дрова
Та бондаря полюбила,
Чорноброва.
Бондар відра набиває,
Мене горне, пригортає,
Чорноброву.

Паралельний тематичний рух у строфах заснований на чіткій системі образних, лексичних, синтаксичних та ритмічних повторів, що об'єднують строфи між собою. Порядок однорядних епізодів у цьому разі довільний, проте запозичена з народної поезії формула троїстости завдяки однотипності точки зору одного на трьох забезпечує драматизм зображення й акумуляцію почуття: відтінюючи

становище героїні, вона створює враження відчайдушної бравади, за якою Максим Рильський проникливо побачив "глибоко приховану... трагедію... можливо, трагедію занапащеного життя".[4] У четвертій, узагальнюючій строфі до розповіді вводяться елементи часової послідовности і логізації, монолог дівчини стає зверненим, відбуваються важливі зрушення в лексико-синтаксичній будові:

Коли хочеш добре знати,
Моя мати,
Кого будеш попереду
Зятем звати, —
Усіх, усіх, моя мамо,
У неділеньку зятями
Будеш звати.

Подібна ґрадаційна модель композиції, що організує розвиток переживання за індуктивною схемою, втілена на основі витриманої загалом строфічности у написаному 14-складовим розміром вірші "Не завидуй багатому..." — зверненому до читача ліричному роздумі власне автора на морально-етичні теми. У цьому творі послідовність однорядних об'єктів Шевченко не пов'язує з формулою троїстости — вони подаються у чотирьох синонімічних за змістом сюжетних епізодах, що підсумовуються узагальненням. Семантичний паралелізм цих епізодів і частково, кінцівки вірша підтриманий структурно, однак уже не симетричністю частин, в які вкладаються сюжетні епізоди, як у вірші "У перетику ходила...", де кожна така частина була рівною строфі, а однотипним синтаксичним рухом епізодів: кожний із них побудований на запереченні й є двочастинним.

Перша частина — головний мотив — у перших трьох епізодах дуже лапідарна і містить об'єднані анафорою й синтаксичним паралелізмом судження-спонукання повчального характеру: "Не завидуй багатому...", "Не завидуй могучому", "Не завидуй і славному". Друга, складніша за будовою частина — більш або менш докладне мотивування першої, що розкриває приховану суперечливість явища — предмета роздумів поета.

Анафоричний рух переривається у четвертій і поновлюється у п'ятій, завершальній строфі — завершальному етапі ступеневого наростання переживання, що збирає образну енергію вірша. Особливість мовного оформлення четвертого сюжетного епізоду ("А молоді як зійдуться, Та любо та тихо, Як у раї, — а дивишся: Ворушиться лихо"), завдяки якій порушується інерція семантичного розгортання, отже, до нього привертається увага читача, ймовірно, зумовлена його глибинним змістом, пов'язаним з інтимним переживанням поета.

Серед специфічних рис семантичної організації вірша "Не женися на багатій..." слід відзначити двоетапний рух тематичного узагальнення. Кожний з індуктивних ходів — сюжетних епізодів, що дають багаторазове повторення ситуації, яке, зрештою, виводить твір на масштабну екзистенційну тему-висновок:

Не завидуй же нікому,
Дивись кругом себе;
Нема раю на всій землі,
Та й нема на небі,

є узагальненням нижчих рівнів, яке цього разу відштовхується від конкретних психологічних деталей (напр., "Не завидуй багатому, Багатий не знає Ні приязні, ні любові — Він все те наймає").

До групи Шевченкових віршів з ґрадаційною композицією, що розгортається на основі усталеної строфічности, належить кілька тристрофних поезій, в яких триєдиність збирається лише на метричній основі і не відіграє помітної сюжетотвірної ролі. Серед цих віршів — "Якби мені, мамо, намисто..." та "Якби мені черевики..." — твори, які належать до пісенного жанру, дуже близькі між собою тематично й композиційно.

Кожний із них — монолог-медитація знедоленої дівчини, якій через нестатки загрожує самотність. Обидва вірші починаються повідомленням про вихідну ситуацію, дальший текст першої строфи її повторює і посилює. Друга і третя строфи містять пов'язані з цією ситуацією роздуми, причому їх заключний етап за своїм змістом наближається до вихідного і є ніби синтезом після тези та антитези. Отже, на відміну від поезій "У перетику ходила..." та "Не женися на багатій...", тематичного паралелізму між сюжетними епізодами всередині віршів "Якби мені черевики..." та "Якби мені, мамо, намисто..." немає. Кожна строфа містить власний мікросюжет, у більшості строф організований на ґрадації мотивів-синонімів (напр., "Не дай мені вік дівувати, Коси мої плести-заплітати, Бровенята дома зносити, В самотині віку дожити"), який підсумовується окличним ляйтмотивом-рефреном: "Безталанна я!", "Доленька моя!", "Безталанна я!" (у вірші "Якби мені, мамо, намисто..."), "Горенько моє!", "Жалю завдає!", "Доленько моя!", "Безталанна я!", "Я світом нужу...", "У наймах зношу!" (у вірші "Якби мені черевики..." відповідно до двочастинности строфи, запрограмованої її метроримовою організацією, таких мотивів-рефренів два).

Динаміка сюжету зумовлена рухом до більшої конкретизації долі героїні, аж до передбачення всього її драматизму. У першій строфі, поданій у теперішньому часі, про соціяльні причини безталанности

героїні сказано лише опосередковано: "Якби мені черевики...", "Якби мені, мамо, намисто...", у другій і третій про них мовиться прямо. Друга строфа витримана у майбутньому часі — йдеться про сподівання героїні поліпшити своє становище: "Ой піду я боса полем Пошукаю свою долю...", "Ой піду я Богу помолюся, Та піду я у найми наймуся, Та куплю я, мамо, черевики...", що на наступному етапі розвитку змісту переходять у звернення-прохання до Бога, до долі про допомогу: "Доленько моя! Глянь на мене, чорнобриву, Моя доле неправдива...", "Не дай мені вік дівувати...".

Обидва вірші закінчуються тверезою оцінкою майбутнього, яка відштовхується від усвідомлення героїнею реальностей, розповідь повертається у теперішній час, щоб відразу знову перейти у майбутній: "Я світом нужу. Без розкоші, без любові Зношу мої чорні брови, У наймах зношу", "А поки я зароблю Чорні брови полиняють. Безталанна я!" Весь подієвий розвиток відбувається в уяві героїні і підпорядкований нагнітанню переживання — відчуття безталанности і безпорадности її становища наростають зі згадкою про природну ґрадацію людського життя.

Ще раз відзначимо виразну змістову роль чіткого ритму рефренів, у цьому разі повторів (простих і семантичних) центрального тематичного образу. Надзвичайно промовистим є рух деталей, які в уяві героїні супроводжують плин її життя — від мрій про намисто та червоні черевики — символів щасливого дівоцтва до перспективи злинялих, зношених у наймах брів (чорні брови — народнопоетичний символ краси).

Розгляд Шевченкових віршів з ґрадаційною композицією, що розгортається на асоціяціях синонімізації у рамках канонічних віршових структур, дає змогу виділити такі дві форми розгортання ліричного переживання, характерні для цього варіянту композиції:

1) тема розвивається через багаторазове повторення ситуації, однорядне нанизування паралельних за змістом сюжетних епізодів, яке завершується ліричним узагальненням;

2) нагнітання переживання здійснюється на основі зміни часових плянів, тематичного паралелізму між сюжетними епізодами немає.

Частіше трапляються в ліриці Шевченка поезії з ґрадаційною композицією, що, поширюючись на весь твір або його більшу частину, реалізуються у вільніших з боку віршової організації структурах. Під останніми маємо на увазі такі форми ритміко-композиційної єдности рядків, що не передбачають їх однотипної впорядкованости у творі, властивої "твердій" строфіці, як це спостерігалось у розглянутих випадках. Йдеться про досить широке в поезії Шевченка коло явищ — від систематичного порушення строфічної будови у творі

до астрофічного групування рядків, що постають унаслідок логічного членування тексту.

Типовий приклад такої композиції — вірш ”Минули літа молодії...”, специфічна для жанру елегії тема якого — сум, смуток аж до зневіри — розвивається в монолозі-роздумі ліричного героя-поета, вміщеного в три різнорядкові строфи. Трансформація теми відбувається на основі ґрадаційної композиції за всіма правилами реторичного мистецтва. Поезія складається з експозиції — перших трьох рядків, що формулюють вихідну ситуацію — центральну тему твору:

Минули літа молодії,
Холодним вітром од надії
Уже повіяло. Зима!

Дальший текст — три змістові періоди — сюжетні епізоди, кожний з яких закінчується разом із строфою, тричі повторюють центральну тему, деталізуючи й посилюючи її. Це варіювання здійснено на основі заявленої вже в експозиції метафоризації: старість, що насувається, самотність ототожнюються з зимою та її атрибутами — холодом, вітром, морозом, сніжиною і протиставляються контрастній порі року — символу молодих літ й оновлення — весні з її зазеленілими садками. До метафоричного ряду підключаються персоніфіковані абстрактні поняття ”надія”, ”доля” — слова, що представляють основні мотиви твору. Модифікація теми ґрунтується і на часовій структурі вірша — тема розвивається у сферу майбутнього через зміну часових плянів. Експозицію подано у минулому часі. Перший сюжетний епізод може бути піднесений до теперішнього часу:

Сиди один в холодній хаті,
Нема з ким тихо розмовляти,
Ані порадитись. Нема,
Анікогісінько нема!

У другому і третьому епізодах переважає майбутній час.

Другий сюжетний епізод:

Сиди ж один, поки надія
Одурить дурня, осміє...
Морозом очі окує,
А думи гордії розвіє,
Як ту сніжину по степу!
Сиди ж один собі в кутку.

Третій сюжетний епізод:

Не жди весни — святої долі!
Вона не зійде вже ніколи
Садочок твій позеленить,
Твою надію оновить!
І думу вольную на волю
Не прийде випустить... Сиди
І нічогісінько не жди!..

Повторене двічі пророцтво, що змінює у другій на третій строфах розповідь, багаторазові лексичні повтори, серед яких найвиразніший — двох імперативів — "сиди" і "не жди", що утворює рамку, а в середині неї — засноване на дієслівній ампліфікації нагнітання паралельних за змістом мотивів — поданих через ствердження: надія одурить дурня, осміє, морозом очі окує, думи розвіє; та шляхом заперечення: доля не зійде садочок позеленить, надію оновить, думу не прийде випустить на волю, наскрізна система реторичних окликів — всі ці фактори підтримують наростання переживання. Одна з важливих особливостей композиційного руху вірша "Минули літа молодії..." — послідовно витримана форма спіралі — ознака високого ступеня організованости і впорядкованости образно-композиційного розгортання. У другій і третій строфах є чиста форма спіралі — найвагоміші в семантичному пляні слова мотиву, що повторюється, подані в обрамленні без змін.

Складні видозміни композиційної спіралі на основі різнорядкової строфіки і ступневого розвитку переживання спостерігаються у вірші "Мені однаково, чи буду...". Ґрадаційна композиція в ньому виступає у комбінації з різними формами композиції протиставлення — на рівні окремих сюжетних епізодів та цілого твору.

У групі Шевченкових віршів із ступневою композицією, що охоплює весь твір або його великий фраґмент, особливого поширення набула структура висхідного, безперервного й однонаправленого розгортання заданого від початку емоційного стану ("До Основ'яненка", "Думи мої, думи мої...", 1840, "Н. Маркевичу", "Чигирине, Чигирине...", "Чого мені тяжко, чого мені нудно...", "Заворожи мені, волхве...", "Г. З." та ін.). Звичайно ця композиційна модель поєднується у Шевченка з строфоїдною або астрофічною будовою твору. Розгляньмо її на прикладі вірша "Заросли шляхи тернами...".

Як і поезія "Минули літа молодії...", вірш побудований у формі монологу-виливу почуттів ліричного героя. Він починається народнопісенним символічним образом зарослих тернами шляхів, що об'єднує подію (неволя, заслання, неможливість повернутися на батьківщину), яка лежить в основі сюжетної ситуації. Сюжет творить низку роздумів ліричного героя навколо цієї головної події і розвивається варіятивним способом. Варіювання центральної теми відбувається завдяки зміні й поєднанню часових плянів, групуванню мотивів навколо просторової антитези "чужина — Україна", різним способам конкретизації, деталізації основних мотивів та стилістичного орнаментування викладу. Текст вірша виливається суцільним потоком, який дедалі більше емоційно зростає і який, попри виразне структурування на сюжетні епізоди, неможливо розчленувати на врегульовані,

відносно симетричні змістові періоди, що чітко проглядалося в уже розглянутих моделях сюжетної композиції.

Коло оцінок і почуттів поета окреслюється вже в першому сюжетному епізоді, де він розповідає про свою розлуку з батьківщиною, чотири рази програючи цей мотив у різних часових (минуле — майбутнє) та стилістичних (метафоричному й номінативному) ракурсах. Відправною точкою його переживань є любов до України, відірваність від неї усвідомлюється як життєва катастрофа. У самій згадці про рідний край на початку вірша Шевченко уникає власної, географічної назви: вказівний займенник із загальною назвою предмета — "на тую країну", що замінює слово Україна, — ніби код для втаємничених, засіб, що демонструє особливі зв'язки ліричного героя з батьківщиною. Поєднані анафорою "мабуть" і синтаксичним паралелізмом наступні три речення — сповнені гірких передчуттів міркування ліричного героя про його дальшу долю, яка, найімовірніше, готує йому довічну розлуку з рідним краєм, — початковий етап емоційного нагнітання — ґрадації, що могутньою сугестивною хвилею охоплює весь твір. Низка реторичних запитань — один із засобів ліричного напруження — завершується ключовим образом Шевченкової поезії — образом дум, інтонаційно виділеним позицією в перенесенні (enjambement'і):

"Мабуть мені доведеться Читати самому Оці думи?" Так до теми самотности поряд з мотивами неволі, розлуки з батьківщиною входить мотив неможливости для ліричного героя сповна виконати на чужині свою місію поета — служити словом, творчістю рідному народові. Завершальний етап першого сюжетного епізоду — розпачливе звернення до Бога з узагальненням, що є немовби формулою центрального тематичного образу вірша: "Тяжко мені жити! Маю серце широкеє — Ні з ким поділити!"

Другий сюжетний епізод — друга сходинка емоційного наростання — продовжує тему самотности в суто особистісному аспекті. Якщо в попередній частині вірша ця тема варіюється навколо теперішнього становища ліричного героя, то на новому етапі її розвитку переважає час давноминулий: йдеться про обділені радістю кохання його молодії літа. Що також пройшли на чужині. Душевний біль та відчай досягають найвищого ступеня: у гранично експресивних зверненнях до Бога ліричний герой дорікає йому за нещасливу долю — бо кохання й родинне щастя немислимі для нього поза Україною. Розвиток переживання обертається у цій частині вірша в рамках одного мотиву і відбувається переважно завдяки його відтінюванню й конкретизації:

Не дав єси мені долі,
Молодої долі!

Не давав єси ніколи,
Ніколи! Ніколи!
Не дав серця молодого
З тим серцем дівочим
Поєднати! — Минулося
Мої дні і ночі
Без радості молодії!
Так собі минули
На чужині. Не найшлося
З ким серцем ділитись...

Чинниками ліричного нагнітання тут є наскрізна оклична інтонація, численні й різноманітні повтори, порушення ритміко-синтаксичної організації 14-складового вірша (зокрема enjambement'и) та ін.

З поверненням поета до міркувань про своє теперішнє становище ("А тепер не маю навіть З ким поговорити") відбувається перехід до третього завершального сюжетного епізоду — найнапруженішої модифікації теми самотности. Вона розгортається в цій частині вірша на основі мотиву дум — душевної розмови з рідною людиною та "святого слова" поезії. З фонового пляну у попередній частині твору філософська тема про сенс буття виходить разом із мотивом смерти на передній плян. Роздуми ліричного героя про неможливість реалізувати своє життєве призначення на чужині набувають особливого трагічного звучання, чому сприяє їхнє граматичне та синтаксичне оформлення: різноманітні види заперечення, що супроводжують рух теми (так подається арґументація від протилежного), нагнітання однорідних присудків у межах одного великого речення — інтонаційно-синтаксичного періоду, напружений ритм через перенесення:

Тяжко мені, Боже милий,
Носити самому
Оці думи. І не ділить
Ні з ким, — і нікому
Не сказать святого слова,
І душу убогу
Не радовать, і не корить
Чоловіка злого,
І умерти!..

Емоційне наростання завершується апогеєм, витриманим, як і майже весь твір, в окличній інтонації, що є відображенням інтенсивного розвитку переживання. На зміну мотиву дум приходить мотив розлуки з батьківщиною, яким відкривається вірш. Недавні

скарги та дорікання Богові переростають у пристрасне благання, дієслівний теперішній час змінюється на імператив: "О Господи! Дай мені хоч глянуть На народ отой убитий, На тую Украйну!" У цьому крикові душі — палка любов до України та її знедоленого ("убитого") народу, розлука й протест проти злого вироку долі. Кульмінація вірша тематично й образно перегукується з його експозицією, утворюючи своєрідне обрамлення зі змішанням: метафоричне повідомлення про подію обертається надзвичайно емоційним відгуком на неї ліричного героя, який, декларуючи свій душевний вибір, інакомовлення.

Серед специфічних для ґрадаційної композиції елементів у вірші "Заросли шляхи тернами..." — численні ланцюгові сполуки, ланки яких виходять із різних "пускових" образів-мотивів — надзвичайно поширені у Шевченка чинники емоційного напруження і наростання ("Не дав єси мені долі, Молодої долі! Не давав єси ніколи, Ніколи! Ніколи! Не дав серця..." і т. т.), а також повтор лексичних конструкцій, побудованих на нагнітанні дієслівного ряду, зокрема дуже дійові в пляні наростання інтонації форми інфінітив + додаток (+ інші члени речення) — читати самому думи, тяжко мені жити, серце ні з ким поділити, з серцем поєднати, серцем ділитись, з ким поговорити, носити самому думи, не ділить ні з ким, нікому не сказать слова, душу не радовать, не корить чоловіка. Вражають експресивні епітети, на які спирається розвиток теми у вірші: серце широкеє, молода воля, святе слово, душа убога, чоловік злий, народ убитий

Коротко розгляньмо інші види ґрадаційної композиції у ліриці Шевченка, визначальним принципом яких є синонімічна варіятивність у русі теми. При цьому зосереджуємо увагу лише на тих способах модифікації центрального тематичного образу, які не були відзначені у попередній частині вірша.

2. Ступневе нагнітання переживання має форму дуги, тобто за висхідною частиною емоційного напруження йде спадна. Взірець композиції такого типу — перша, описова частина вірша "Дівочії ночі":

Розплелася густа коса
Аж до пояса,
Розкрилися перси-гори —
Хвилі серед моря,
Засіяли карі очі —
Зорі серед ночі,
Білі руки простяглися —
Так би й обвилися
Кругом стану, і в подушку

Холодну впилися,
Та й заклякли, та й замерли,
З плачем рознялися.

Композиція ґрунтується на принципі переліку — багатомоментному нанизуванні картин-мотивів, які зображають нещасливу дівчину. Емоційне наростання забезпечується синтаксичним паралелізмом мотивів. Кульмінація наростання збігається з моментом руйнування ланцюга паралелей і посилюється контрастом: "Білі руки простяглися — Так би й обвилися Кругом стану, і в подушку Холодну впилися...", після чого експресія поступово спадає.

3. Третій вид заснованої на тематичній синонімії ґрадаційної композиції у Шевченка — хвилеподібне розгортання теми, пов'язане з її різнопляновим ускладненням або увиразненням викладу. Змістовий нюанс — два гіпотетичні варіянти долі милого, які складаються в уяві дівчини — героїні "Думки" ("Вітре буйний, вітре буйний") — основа для двох витків ступеневої композиції, що починаються рядками — "Коли милого втопило" початок першого витка, "Коли ж милий на тім боці" — початок другого витка. Варіятивне повторення переживання у двох паралельних за змістом та структурою фраґментах — центральній частині вірша "Не для людей, тієї слави..." — спосіб конкретизувати, поглибити й емоційно посилити його тему — творчість як органічна потреба і розрада для поета-засланця:

Перший виток:	Другий виток:
Мені легшає в неволі,	Любо мені.
Як я їх складаю,	Любо мені з ними.
З-за Дніпра мов далекого	Мов батькові багатому
Слова прилітають.	З дітками малими.
І стеляться на папері,	І радий я і веселий,
Плачучи, сміючись,	І Бога благаю,
Мов ті діти. І радують	Щоб не приспав моїх діток
Одиноку душу	В далекому краю.
Убогую.	

Подібний ефект має дворазове програвання теми у віршах "Не так тії вороги...", "Думи мої, думи мої..." (1848), емпірична й узагальнююча частина яких побудована на тематичному паралелізмі.

Дуже важливою окремою проблемою є зв'язок ґрадаційної композиції з подієвістю. Більшість віршів Шевченка цього композиційного типу — твори медитативні, сюжетного розгортання у часі у них немає, хоча хронологічна послідовність у деяких з них про-

глядає виразно. Такими є вірші-пророцтва "Заповіт", "І золотої, й дорогої...", події у них розвиваються в уяві ліричного героя-поета. Виразніша фабульна основа намічена в творах розповідного характеру — скажімо, у віршах "Із-за гаю сонце сходить", де лаконічно подана драматично напружена подієва лінія відіграє особливу роль у сюжеті.

Розгляд особливостей ґрадаційної композиції у ліриці Шевченка дає змогу не тільки започаткувати роботу з систематизації видів і форм одного з головних типів побудови поетичного твору, а й виявити низку нових моментів в інтерпретації окремих з Шевченкових віршів.

---

1. Б.М. Эйхенбаум, *Мелодика русского лирического стиха* (Пб., 1922), передруковано в кн.: Б. Эйхенбаум, *О поэзии* (Ленинград: "Сов. писатель", 1969).

2. Див.: S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze,* т. 1 (Warszawa, "PAX" 1954), 435-436; В.П. Іванисенко, "Про композицію ліричного твору", *Радянське літературознавство*, №6, 1959. 14-18; В.Е. Холшевников, *Анализ композиции лирического стихотворения* (Ленинград: Изд-во Ленингр. ун-та; 1985), 20-25.

3. Див. про неї: О.І. Дей, *Поетика української народної пісні* (Київ: "Наукова думка", 1978), 157-162.

4. М. Рильський, "'Жіноча' лірика Шевченка", *Збірник праць ювілейної десятої наукової Шевченкознавчої конференції* (Київ: "Наукова думка", 1962), 27.

Роман Коропецький

СТРУКТУРНА ЄДНІСТЬ ШЕВЧЕНКОВИХ "ДАВИДОВИХ ПСАЛМІВ"*

У листі до А.Г. та Н.Я. Родзянок, датованому 23 жовтня 1845 р., Шевченко пише:

И ко всему этому еще нечего читать. Если бы не библия, то можна бы с ума сойти [...]. Попробовал было стихи писать, но такая дрянь полезла с пера, что совестно в руки взять... Дочитываю библию, а там... а там... опять начну (*Пзт* 6:37-38[1]).

Вплив лектури Біблії на Шевченка відчувається в усьому альбомі *Трьох літ,* а кульмінаційний момент цього впливу — це переробка десяти псалмів, об'єднаних назвою "Давидові псалми". Вони були написані 19 грудня 1845 року, два місяці після вищенаведеного листа до Родзянків, в кінці надзвичайно активного періоду в творчості Шевченка.[2]

Ще в дитячі роки, коли Шевченко вчився у дяка, він був ознайомлений з Біблією, особливо Псалтирем, який він, за деякими джерелами, любив і ще малим хлопчиком знав напам'ять.[3] Згадку про те захоплення, яке ця книга біблійної поезії справила на Шевченка, можна знайти в автобіографічній повісті "Несчастный", де він описує переживання сліпого Колі в церкві:

Возвышенные простые наши церковные напевы потрясали и проникали все существо его. А божественная мелодия и восторженный лиризм Давидовых (псалмов) возносили его непорочную душу превыше небес. (*Пзт* 3:311)

Поет у своєму *Дневнику* в записі, датованому 16 грудня 1856 р., сам визнає, що він "неравнодушен к библийной поэзии" (*Пзт* 5:176).

Поетичні обробки псалмів у *Трьох літах* можна розглядати як результат естетичного, а також і психологічно-емоційного впливу, який *Псалтир* справляв на поета. Фактично, Шевченкові "Давидові псалми" — це перша спроба такої переробки біблійного тексту

---

* Англомовна, значно змінена версія цієї статті, під заголовком "T. Ševčenko's 'Davydovi psalmy': A Romantic Psalter" появилась в *Slavic and East European Review,* 27 (1983), 228-44. Тут подається вона за українським оригіналом, виголошеним на науковій Шевченкознавчій конференції 1981 року.

на сучасну українську мову. Вони стоять у ряду інших поетичних обробок біблійного тексту, хоча б таких поетів — обмежуся лише слов'янськими літературами — як Яна Кохановського, Симеона Полоцького чи Михаїла Ломоносова, головною метою яких було підвищити художнє значення, а отже, і гідність, цієї літературної мови.[4] Якщо взяти до уваги роль Шевченка в систематизуванні й збагаченні української літературної мови, то стає зрозумілим, чому Шевченко вибрав цей традиційний засіб для облагородження своєї рідної мови. Можна тут лише припускати, що саме тому деякі з псалмів увійшли до Кулішевої *Граматки* (Санкт-Петерсбург, 1857), а сам Шевченко включив Псалом 132 у свій *Букварь Южнорускій.* Зауважмо, однак, що ставлення Шевченка до Біблії, а зокрема до Псалмів, було досить складним моментом у світогляді поета.[5]

З одного боку, намагаючись акцентувати "революційні" напрями в поезії Шевченка, радянські критики в (небагатьох) працях, присвячених темі "Давидових псалмів", твердять, що Шевченко використовував "Псалми" на зразок "езопівської мови" й зашифровував "революційні" послання в біблійній формі для підцензурного друку.[6] Одначе приписувати Шевченкові мотиви, продиктовані лише вимогами цензури, було б великим спрощенням. Це б зводило значення біблійної стилізації до суто функціонального засобу. З другого боку, дореволюційні та імміґраційні критики розглядали Шевченкові біблійні стилізації здебільшого як свідчення поетової релігійности, якою вона б не була.[7]

Головною причиною такого неповного розуміння Шевченкових "Псалмів" як у перших, так і в других критиків було трактування "Давидових псалмів" як групи поодиноких творів, об'єднаних формально чи то спільним джерелом, чи спільним прийомом. Тут натомість розглядатиму "Давидові псалми" як свідомо задумане ціле. Такий підхід дасть змогу зрозуміти водночас "революційність" Шевченка в категоріях біблійної стилізації і специфіку його біблійного мислення.[8]

Збірку *Три літа* разюче відрізняє від попередньої творчости Шевченка явне звернення до Біблії й біблійної стилізації. Це стосується не тільки лексики, прийомів, образности, але й самої поетичної настанови, обраної Шевченком. Адже сам Шевченко прикрашає форзац рукописного альбому *Три літа* зображенням старозавітного пророка; до "Сну", "Великого льоху", "Кавказу" та "Посланія" читача вводять епіграфи зі Святого Письма. Біблія стає водночас і засобом для висловлювання певних ідей, і призмою для відображення цих ідей. Отже, вона створює одне з головних напластувань в збірці. Зате в обробці Псалмів маємо справу з, так би мовити, "зворотним ходом". У ній Шевченко не лише використовує біблій-

ний матеріял, щоб передати власні думки і завдяки цьому "підтекстові" перетворити зміст та форму особистої роботи, але вводить себе в біблійний текст. Обробляючи матеріял, який становить джерело його надхнення, він нібито оголює прийом значної кількости віршів у збірці. З цього погляду, рішення Шевченка вмістити "Давидові псалми" у кінці альбому *Три літа* творчо бездоганне.

Проте "Давидові псалми" — це не вільний переклад десяти псалмів. Шляхом доповнювань, змін, підкреслень, а передовсім, самим вибором з Псалтиря Шевченко перетворює оригінал у засіб самовисловлювання, значно сильніший, аніж власний голос, оскільки він тепер висловлюється безпосередньо голосом "святого" авторитету, тобто голосом "пророчого" Псалміста. Що більше, саме ці зміни в оригіналі об'єднують поодинокі псалми в один суцільний твір.

Звісно, що Псалтир в оригіналі — це не однорідна збірка біблійної поезії. Його різнорідність привела вчених біблістів до вироблення системи класифікації Псалмів на різні типи: гімни, ламентації, псалми подяки, псалми мудрости, псалми пілігримів.[9] Перегляд типів, які вибрав Шевченко для своєї обробки Псалмів, вказує на його зумисність створити з них естетичну та тематичну єдність. Знаменно те, що шість із десяти вибраних псалмів (12, 43, 52, 93, 136) є т.зв. "національні елегії".[10] Крім цих, є ще два (1, 132) "повчальні псалми";[11] один псалом (81) "соціяльної несправедливости";[12] та один (149) "псалом подяки".[13] Що більше, за винятком Псалма 132, вибрані Шевченком псалми, які не належать до типу елегійного, повторюють мотиви, знайдені в "національних елегіях". До того ж, саме ці спільні мотиви, значно вияскравлені завдяки деяким змінам, які впровадив український поет у свої обробки. за єдиним, але важливим винятком,[14] поет зберігає порядок оригіналу. І хоч спочатку може здаватися, якщо читати окремі псалми як виразні частини поетичної цілости, що це довільно продиктовано оригіналом, пильніший аналіз виявить логічну закономірність порядку псалмів, які вибрав поет.

"Давидові псалми" починаються Псалмом 1, т.зв. "повчальним псалмом". У ньому зображено картину загального становища справ і подається етичний припис, що протиставляє добро ("блаженний муж") злу ("Лукавий"). Це протиставлення утворює головний ляйтмотив цілого циклу, навколо якого нанизуватимуться побічні позначення. Важливість цього протиставлення підкреслює Шевченко у своєму перекладі, додаючи фрази, яких немає в оригіналі, такі, як "на добрім полі" та і додатково — "лукавих" (в. 13).[15] Він також викреслює такі слова, як "грѣшныхъ" та "грѣшнці", уникаючи так етично-релігійного забарвлення псалма.

Псалм 1 виконує роль узагальнюючого вступу до групи і діє в двох напрямках. Він, по-перше, уводить головне протиставлення

твору, протиставлення добра злу, а по-друге — подає нам ідеалізоване видіння світу, в якому "лукавих, нечистих і слід пропадає", а добро винагороджується мало не утопічним образом раю:

> і стане він —
> Як на добрім полі
> Над водою посажене
> Древо зеленіє,
> Плодом вкрите. Так і муж той
> В добрі своїм спіє. (вв. 7-12)

Образ раю, але вже у відмінному, діялектично розвиненому вигляді, повертатиметься в дальших псалмах. Оскільки протиставлення добра і зла становить центральну вісь "Давидових псалмів", розвиток образу раю стає головним чинником тематичного руху Шевченкового циклу.

Псалми 12 і 43 утворюють одну пару, яка розширює та конкретизує значення опозиції, представлені в Псалмі 1. Знаменною є зміна поетичного голосу в Псалмі 1. Згідно з ориґіналом, поет надає право голосу ліричному суб'єктові ("Чи ти мене, боже милий, навік забуваєш?"), в той час, коли зображення в Псалмі 1 подані безособово. Ця зміна суб'єкта створює яскравий контраст до речевого спокою попереднього псалма. Разом з описом страждань ліричного героя вона заперечує ідеальну картину Псалма 1, підкреслює її абстрактність. У Псалмі 12 вже немає тої ідеальної справедливости, яка панує в попередньому псалмі. Навпаки, "лютий" з Псалма 1 не тільки не карається, але свавільно знущається над ліричним героєм:

> Доки буде ворог лютий
> На мене дивитись
> І сміятись! (вв. 27-29)

Що це той же "лютий", що і в попередньому псалмі, Шевченко акцентує перекладом слова *губителей* на слово "лютих" в Псалмі 1 (в. 4), а як прикмету "ворога" вводить слово "лютий" (в. 27), що відсутнє в ориґіналі Псалма 12. Отже, абстрактне поняття зла, що представлене в Псалмі 1, розвивається та конкретизується рівнянням "ворог лютий" — зло.

Третій Псалом, Псалом 43, об'єднує в певну цілість теми, впроваджені в попередніх двох псалмах ,і водночас розширює та поглиблює їхнє значення, як також і їхній обсяг.

Згідно з ориґіналом, Шевченко висловлює скарги Псалма 43 збірним "ми", під яким розуміється народ. Таке чергування першої

особи множини й першої особи однини, яка виступає від імени всього народу — це одна з поетичних властивостей Псалтиря.[15] Знаменно те, що таке ототожнення поета (ліричного героя) з долею народу стає важливою рисою поезій Шевченка саме періоду "трьох літ". Пригадаймо хоча вірші з поеми *Тризна:*

О, святая!
Святая родина моя!
Чем помогу тебе, рыдая?
И ты закована, и я. (*Пзт* 1:211)[17]

Подібно, страждання ліричного героя в Псалмі 12 стають аналогічними стражданнями його народу:

Псалом 12	Псалом 43
Доки буде ворог лютий На мене дивитись І *сміятись!*[...]	Покинув нас, яко в притчу Нерозумним людям. І кивають, *сміючися,* На нас головами [...][18]

Якщо в досвіді ліричного героя Псалом 12 показує неактуальність картини ідеальної справедливости в Псалмі 1, то Псалом 43 зображає цей ідеальний світ як спомини якоїсь утраченої країни в минулому. Ці спомини переносять читача прямо в ідеалізовані образи Псалма 1, в якому праведний муж "в добрі своїм спіє" (в. 12). У Псалмі 43, життя "дідів" нагадує ту ж саму утопічну картину раю (відсутню, між іншим, в оригіналі):

І Силу
Твою восхвалити
Твої люде, і в покої,
В добрі одпочили,
Славя господа! (вв. 49-53)

Як ідеалізоване зображення винагороди і кари в Псалмі 1, так і картина минулого в Псалмі 43, згідно з етикою Старого Завіту, розглядається з погляду помсти гнобителям. Крім того, важливо зазначити, що картина утопічного минулого згадується не "отцями", як в оригіналі, але "дідами", тобто предками. Отже, минуле, віддалене в часи давніші, набуває рис напівлеґендарних, підкреслюючи утопічні особливості Псалма 1, наведені в споминах у Псалмі 43.

У Псалмі 43, подібно до Псалма 12, ліричний герой переміняється в представника колективу. Так раніш уведений "ворог" погноблює вже не лише ліричного героя особисто, а ввесь народ.

Одначе поет, що досі діяв в абстрактному просторі, натякає на те, кого саме він має на увазі під "ворогом лютим". Початкові рядки Псалма 43, здається, нагадують схожий уривок з *Гайдамаків:*

Батько діда просить, щоб той розказав
Про Коліївщину, як колись бувало.
Як Залізняк, Гонта ляхів покарав (*Пзт* 1:139).

Цим засобом самопосилення поет натякає, що рядки (яких немає в оригіналі) —

Поборов ти першу силу
Побори ж і другу,
Ще лютішу! (вв. 75-77)

— стосуються, мабуть, другого покоління гнобителів, тобто російських царів. А це, в свою чергу, викликає привиди помстливого кровопролиття, а саме Коліївщини.[19] Так Шевченко, хоч лише натяком, актуалізує та конкретизує значення образів Псалма 43. Така актуалізація стає зовсім прозорою в дальших псалмах.

У рукописі альбома *Три літа* порядок Псалмів 52 й 53 переставлений. І хоч у цензурному *Кобзарі* з 1860 року їхній порядок канонічний, первісна послідовність не була, здається, припадковою річчю для поета. Насправді вона відображає власне пов'язаність псалмів у концепції Шевченка.[20] Порівняно з патосом завершальних рядків Псалма 43, Псалом 53 значно злагіднений. Тут "вороги" зображені як "*сильніє* чужії", і ця сила веде, здається, до тимчасового почуття безсилля з боку поета. Немовби заклик, кинутий у попередньому псалмі, остався невислуханим, і самітний поет (знову від першої особи однини) надіється лише на те, щоб його, як трибуна, було вислухано: "Молюсь, господи, внуши їм (Уст моїх глаголи" (вв. 111-12). Що більше, вогненні слова, які закінчують попередній псалом, замінено несподіваним епітетом (відсутній в оригіналі) на вислів майже християнської покори: "І на злих моїх погляну) *Незлим* моїм оком" (вв. 123-24).

Звідки ця раптова зміна настрою та постави? Відповідь, яка дається в наступній парі псалмів, 52 і 81, полягає в розширеному визначенні добра і зла, правди й неправди. У Псалмі 12, а особливо в Псалмі 43, зло, що ототожнено з ворогами народу, протиставляється "ми": "народ" / "ворог": "сусіди". Одначе зло збагнуте єдино в сенсі злі "чужії", не можна подолати, бо власне його сила родиться з того неповного, відносного розуміння зла. У другій парі

псалмів робиться спроба глибшого пояснення зла, яке існує не тільки зовні, але й всередині цього народу.

У Псалмі 52 — центральна вісь "Давидових псалмів" — визначення зла — розширюється в новій площині значень, дотримуючись лексичної та тематичної єдности своїх "Псалмів", Шевченко вводить в свою переробку слова "лукавії люде", які вже в попередніх псалмах утілюють зло. Це втілення тепер ототожнено з "неситим", що "їдять людей замість хліба". Отже, зло в Псалмі 52 набуває визначення соціяльної несправедливости. Що більше, це зло виразно пов'язане з поняттям жадібности та багатства:

Там бояться, лякаються,
Де страху й не буде.
Так самі себе бояться
Лукавії люде (вв. 97-100).

Впровадження визначення зла у Псалмі 52 як рівняння між злом і соціяльним гнівом в формальному сенсі паралельне до введення рівняння зло = "ворог" (народу) у Псалмі 12. Аналогічно Псалом 81 відповідає Псалмові 43, де раніше впроваджені визначення зла розробляються та актуалізуються.[21]

Уже в самому ориґіналі Псалма 81 гостро осуджено соціяльну несправедливість. Однак Шевченко переробляє цей псалом у ще більш явний осуд нерівноправства. Поет розробляє біблійні образи шляхом окремих деталей, набагато конкретніших, ніж в ориґіналі:

Доколѣ судите неправду, и лица грѣшниковъ пріемлете;	"Доколі будете стяжати І кров невинну розливать Людей убогих? а багатим
Судите сиру и убогу, смирена и нища оправдайте: измите нища и убога, из руки грѣшничи избавите его.	Судом *лукавим* помагать? Вдові убогій поможіте, Не осудіте сироти І виведіть із тісноти На волю тихих, заступіте Од рук *неситих*". (вв. 129-37)[22]

Цей осуд несправедливости стає остільки гострішим, оскільки Шевченкова переробка явно актуалізує біблійні образи для читача свого часу. Невизначене "в сонмъ боговъ" перетворюється в "між *царями* і судіями", що пізніше посилене у псалмі славами "*Царі*, раби — однакові". Ці натяки аж занадто очевидні (хоч би для цензора, який їх викреслив з *Кобзаря* 1860 р.[23]).

Отож, пара Псалмів 52 й 81 впроваджує та розвиває друге центральне визначення зла, тобто "багатий суд лукавий", соціяльна несправедливість. Це визначення створює нове протиставлення "люде убогі" — "неситії", яке водночас доповнює й переважає попереднє протиставлення "ми" (народ) — "чужії". Існування соціяльної неправди тепер розуміється як потенціяльно ослаблююче зло в межах самого народного колективу. Якщо так читати Псалми 52 й 81, вираз безсилля Псалма 53 стає зрозумілішим. Позірна сила та непереможність "чужих" — це чинник неповного розуміння зла.

Псалом 93 підбиває підсумки попередніх шістьох псалмів. Елементи, які ввійшли до попередніх псалмів чи до пар псалмів, синтезуються в Псалмі 93 у загальні висновки до першої частини "Давидових псалмів". Повертається в цьому псалмі узагальнене змалювання зла. Проте завдяки образам конкретного втілення зла в попередніх псалмах, "лихі" в Псалмі 93 сприймається вже специфічно, сиґналізують і ворога народу, й гнобителя вбогих.

Зате Псалом 93 уводить новий важливий елемент. Попередні до 93 псалми втримані в одній постаті та інтонації: сам поет від імени всього народу звертається до Бога по його втручання чи захист проти зла ("А бог мені помагає, / Мене заступає" (вв. 117-18)), благає Бога помститись за содіяне зло ("Встань же, боже, суди землю / І судей лукавих" (вв.145-46), тобто псалми ці написані або в запитальному, або в наказовому способі. І саме ця інтонація зазнає зміни в Псалмі 93. Хоч загальна постава залишається попередньою — задоволення можливе лише через допомогу й втручання Бога — голос поета набуває провісницької тональности. Знаменно, що власне в цьому псалмі ліричне "я" явно себе ідентифікує з народом (використання збірного займенника відсутнє в ориґіналі):

> Благо тому, кого господь
> Карає між *нами* [...]. (вв. 173-74)

Промовляючи за ввесь народ, поет-пророк уже не благає Бога як потенційного месника, а як дійсного спільника, який чує голос народу й помститься над ворогом:

> І *пребудеть* твоя воля [...]
> І *воздасть* їм за діла їх [...]
> *Погубить* їх, і їх слава
> *Стане* їм в неславу. (вв. 191, 197, 199-120)

Пророчі застереження щодо недвозначного майбутнього, висловлені в доконаному виді — ознака того, що Бог прийме благання

поета. До Бога в Псалмі 93 він звертається вже не мовою прохання й надії, але як до виконавця неминучого. А це нове наставлення на майбутнє веде, в наступному псалмі, до доповнення "хронологічного ходу" "Давидових псалмів".

З першого погляду, може здаватися, що Псалом 132 повторює настрій Псалма 1. Знову малюється образ досконалого суспільства, утопічного світу. Але коли в Псалмі 1 було зображене видіння ідеальної справедливости, світ, в якому зло каралось, а правда винагороджувалась, то Псалом 132 пропонує картину, в якій зло більше не існує. Це світ ідеальної гармонії, очищений від зла, що його нівечило. У цій картині представлена утопічна мрія християнського типу, де немає місця на зло, у протиставленні до поняття ідеальної справедливости Старого Завіту. Одначе, пропонуючи альтернативу знівеченому світові попередніх псалмів, Псалом 132 не виражає (як Псалом 43) якесь ностальгійне жадання повернення до минулої гармонії божої справедливости, зображеної в Псалмі 1, але бачення нової, майбутньої гармонії, де зло зовсім відсутнє. Отже, Псалом 132 — це образ остаточного етапу в історіографічній "хронології" "Давидових псалмів".

Водночас перші рядки Псалма 132 у формі питання (відсутнього в оригіналі) —

> Чи є що краще, лучче в світі,
> Як у купі жити,
> З братом добрим добро певне
> Познать, не ділити? (вв. 201-4)

— це остання мольба до гнобителів, останнє благання до їхнього сумління, перед тим як помста, провіщена в попередньому псалмі, кине їх у хаос.

Запропонувавши цю утопічну мрію братерської гармонії як альтернативу до зла й гніту, поет змінює свій настрій у наступному псалмі (Псалом 136). Переспівуючи цей широко відомий псалом, Шевченко надає йому нової функції та значення в контексті свого "романтичного Псалтиря". Подібно як Псалом 93, цей псалом також передрікає помсту й застерігає проти наслідків, якщо пропонована альтернатива Псалма 132 буде відкинута. Проте пересторогу Псалма 136 подано не тільки в формі прямих погроз, але на біблійному прикладі полонення Ізраїлю Вавилоном. Отож Шевченко подає своїм читачам вже доконаний факт (звільнення Ізраїлю), який в оригіналі ще залишається на рівні бажання. Передбачення помсти в останніх рядках псалма ("І розіб'є дітей твоїх / О холодний камінь" (вв. 275-58)) уже здійснилось біблійним зруйнуванням Вавилону. Псалом 136 стає "фігурою" потенційних наслідків усіх пророчеств з Псалма 93.[24]

Завершальний псалом, Псалом 149, зображує картину остаточної години. Це криваве очищення від "царів неситих" (в. 275), "неправих" (в. 265) та "губителей" (в. 279) перед появою вічного царства "преподобних" (в. 267) і "правих" (в. 280), чи також утопічної гармонії, описаної в Псалмі 132. Початкові нової ери передує катаклізм, який очищує світ, щоб підготувати його для світлого майбутнього. У Псалмі 149 цей акт очищення виконує обране коло людей, "преподобнії во славі" (в. 282), які "хвалять ім'я боже" (в. 270). Вони стають остаточним знаряддям божої помсти й хазяїнами його царства:

І мечі в руках їх добрі,
Гострі обоюди,
На отмщеніє язикам
І в науку людям.
Окують царей неситих
В залізнії пута (...).
І осудять губителей
Судом своїм правим,
І вовіки стане слава,
Преподобних слава. (вв. 271-76, 279-82)

Цей завершальний акт очищення завершує хід подій, представлений у "Давидових псалмах". Щоб зробити декілька остаточних висновків, треба тепер розглянути цю картину в цілості.

Читаючи "Давидові псалми" як свідомо створене ціле, не можна при цьому забувати, що вже в самих оригіналах повторюються деякі семантичні та тематичні одиниці. Проте сам вибір з боку Шевченка є знаменний: керуючись певною загальною концепцією, поет повибирав власне ті псалми з Псалтиря, які відповідали б цій концепції. До того ж він у своїх переробках викреслював, доповнював та змінював оригінали не тільки ради стилістичної єдности, але, що важливіше, ради тематичної скупчености навколо певної значенневої осі. Саме ця тематична єдність допускає логічну розповідну структуру, яка остаточно об'єднує Шевченкові "Псалми".

Отже, головне спрямування дії "Давидових псалмів", їхній "хід хронологічний" — це "історія", що розвивається лінійно: первісний рай (ідеальна справедливість) — наш зіпсований теперішній час (втрачений рай) — помста й очищення — новий, вічний рай (царство преподобних, відсутність будь-якого зла. У межах цієї хронології, особливо в псалмах, які характеризують теперішнє становище, розвивається діялектичне поняття зла, яке нівечить світ.

Ця хронологічна схема, як і їхній пророчий тон, що проповідує криваве очищення та надію на утопічне майбутнє, вміщує кон-

цепцію "Давидових псалмів" у стрижень романтичного міленаризму першої половини XIX століття.[25] Що більше, як видно з поняття зла, розвинутого Шевченком в своїй обробці, його міленаризм скерований як проти національного, так і соціяльного гніту.

Якщо так розуміти Шевченкову переробку псалмів, то доводиться інакше ставити питання про "революційність" Шевченка, з одного боку, та про вплив Біблії на його світогляд, з другого боку. Як відомо, звернення до Біблії й біблійної стилізації — це знаменна риса мілінарного мислення. Адже ж Біблія, а особливо Старий Завіт — прототипічний документ мілінарних ідей. Як стверджує один дослідник, міленаристичні групи

> зазнають релігійних переживань подібних до досвідів Християнства в своєму починанні, коли мученики віддавали життя не просто як свідчення власної віри, але як активні члени передового Християнства, вповні свідомі революційної сили руху, якою вони наділятимуть своїх послідовників. Ці подібності ніяк не випадкові, бо ж пророча місія Мойсея, надія на спасіння у євреїв-вигнанців та навчання Ісуса, всі вони закорінені в людських кризах і дилемах.[26]

На слов'янському ґрунті таке мілінарне (месіяністичне) звернення до Біблії знаходимо особливо в поляків, у Міцкевіча, Красінського, Круліковського, з чиїми творами Шевченко був, без сумніву, обізнаний.[27] Але коли брати під увагу, що таку ж біблійно надхненну концепцію знаходимо в *Книгах битія* Костомарова, ідеологія яких віддзеркалює мислення самого Шевченка,[28] то його переробка псалмів проявляє джерело та підтекст деяких напрямів його творчости. Розв'язуючи проблеми національного та соціяльного зла, а рівночасно пророкуючи остаточну перемогу "преподобних" у, так би мовити, абстрактному контексті біблійного змісту, Шевченко так надає своїй концепції ширшого, універсального значення.

---

1. Усі цитати в дужках подані за виданням: Т.Г.Шевченко, *Повне зібрання творів у шести томах* (Київ, 1963) (=*Пзт*, том та сторінка. При цитатах "Псалмів Давидових" (1:339-47) подається в дужках лише рядок.

2. У рукописному альбомі *Трьох літ* переробка псалмів названа "Давидові псалми"; цю назву я й вживатиму. Див.: *"Три літа". Автографи поезій 1843-1845 років* (Київ, 1966). Назва "Псалми Давидові", якою користуються видавці *Повного зібрання творів,* з цензурованого *Кобзаря* 1860 року.

3. Див.: О. Кониський, *Тарас Шевченко-Грушівський. Хроніка його життя* (Київ, 1991), 39-40.

4. Див., наприклад, вступ Симеона Полоцького до його *Псалтиря рифмотворного* в кн.: Симеон Полоцкий, *Избранные сочинения* (Москва, 1953).

5. Див.: Д. Чижевський, "Шевченко й релігія", *Повне видання творів Тараса Шевченка* (Чікаго, 1960), 9:329-47.

6. Див., наприклад, Ю.О. Івакін, "До питання про езопівську мову Шевченка (тайнопис "Давидових псалмів")", *Збірник праць 8-ої наукової Шевченківської конференції* (Київ, 1960), 80-95; И. Айзеншток, "Вдохновение и труд в творчестве Шевченко", *Литературная учеба,* ч.1, 1939, 52-59. Що Шевченко був свідомий вживання езопівської мови саме у біблійному контексті свідчить запис у його *Дневнику,* датований 18 грудня 1857 р.: "Читая подлинник [...] Апокалипсиса, приходит в голову, что апостол писал это откровение для своих неофитов известными им иносказаниями, с целью скрыть настоящий смысл проповеди от своих приставов" (*Пзт* 5:177).

7. Див., наприклад, В. Щурат, *Святе Письмо у Шевченковій поезії* (Львів, 1904).

8. У праці *"Псалми Давидові". Їх значення у збірці Тараса Шевченка "Три літа"* (Ірвінютон, 1969), Т. Пасічник хіба не вперше запропонував аналіз "Давидових псалмів" як одного цілого, не виходячи, одначе, поза банальні узагальнення про релігійність та патріотизм українського поета.

9. Див.: M.E. Chase, *The Psalms for the Common Reader (*New York, 1962), 37-69. Див. також: М. Ласло-Куцюк, "Оригінальність українських обробок псалмів" в її книжці *Велика традиція* (Бухарест, 1979), 61-95.

10. Див.: Nahum Sarna, *The Psalms,* The Library of Biblical Studies (New York 1969),136, 219-20, 477, 617-18, 637-38, 763.

11. Там само, 807, 851.

12. Там само, 770.

13. Там само, 690; Chase, 128.

14. У рукописі *Трьох літ* Псалми 52 і 53 переставлені. Докладніше див. далі.

15. Користуюсь церковнослов'янським Санкт-Петербурзьким виданням Біблії з 1862 р.

16. Див: Chase, 49; Sarna, 617.

17. Про значення поеми *Тризна* для початків періоду "трьох літ" див. G.G. Grabowicz, "The Nexus of the Wake: Ševčenko's *Trizna", Harvard Ukrainian Studies* 3-4 (1979-80), 320-47.

18. В оригіналі ці уривки читаються:

Псалом 12	Псалом 43
доколѣ врагъ мой на мя [...]	Положилъ еси насъ въ притчу во языцѣхъ, покиванію главы въ людѣхъ.

19. Цікаво, що саме про Коліївщину Шевченко пише в "Холодному ярі", вірші написаному за два дні до компонування "Давидових псалмів".

20. Зміна в опублікованому *Кобзарі* могла бути результатом церковної цензури. Зрештою духовний цензор викреслив деякі вирази з "Давидових псалмів", передусім ті, які найбільше ухилялись від канонічного тексту (див. *Пзт* 1:460). Я дотримуватимусь первісного порядку, цебто розглядаю Псалом 52 після 53, який, на мою думку, точніше виражає задум автора.

21. Уже в оригіналі існує міра паралелізму між псалмами 43 і 81, бо ж обидва закінчуються подібним закликом "Воскреси, Господи" — "Встань же, боже" (вв. 83, 145).

22. Підкреслені слова позначають вставки та зміни самого Шевченка, що перегукуються з іншими псалмами.

23. Див.: *Пзт* 1:460.

24. Про фігуральний виклад історії у романтичній історіософії, див. Z. Stefanowska, *Historia i profecja. Studium o Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego* (Warszawa, 1962), 42-57.

25. Див.: Y. Talmon, "Millenarism", *International Encyclopedia of the Social Sciences,* s.v., яка характеризує поняття міленаризму як віру в "неминуче, всеохоплююче, остаточне, земне, колективне спасіння". Пор.: Talmon J.L., *Political Messianism: The Romantic Phase* (London, 1960); A. Walicki, "Millenaryzm i mesjanizm religijny a romantyczny mesjanizm polski", в його книжці *Między filozofią religią i polityką* (Warszawa, 1983), 8-44. Про Шевченківський міленаризм, хоч з наголосом на пізнішу творчість поета, див. Г. Грабович, *Шевченко як мітотворець* (Київ, 1991), 131-55.

26. V. Lanternari, *The Religions of the Oppressed: A Study of Modern Messianic Cults* (New York, 1963), 244. Пор.: Talmon, *Political Messianism:* "There is something in the Jewish tradition which refuses to take history as the flow of time for granted. History must be heading towards a certain denoument of a Messianic nature. [...] A non-conforming minority, persecuted by the world on the meaning and purpose of its separateness, must either assert a superior peculiarity and missionary destiny or regard its position as essentially provisonal and its life as a kind of preparation for some apocalyptic denoument, after a violent spasm" (80-81).

27. Про зв'язки Шевченка з поляками та їхні впливи на його творчість писали В. Щурат, "Шевченко і поляки", *Записки НТШ 119-120* (1917); О. Колесса, "Шевченко і Міцкевіч", *Записки НТШ* 3 (1894); Г.Д. Вервес, *Т.Г. Шевченко і Польща* (Київ, 1964). Гординський, між іншим, висловлює цікаву думку про можливий вплив поляків на Шевченка саме в користуванні Біблією: "Паралеля між положенням України й Польщі насувалася сама собою. Польська література, глядячи виходу з прикрого положення свого народу, сягнула до Св. Письма й голосила евангельську революцію, оперту на братерській і безкорисній любові. [...] Отже саме тоді, коли польська патріотична література здобувала вплив на Україні і взагалі в Росії, а з тим почав ширитися і звичай послугуватися Св. Письмом як мотом" (196-97).

28. Див. V. Mijakovs'kyj, "Ševčenko in the Cyrill-Methodius Brotherhood", в книжці *Taras Ševčenko 1814-1861: A Symposium* (The Hague 1962); S. Kozak, *Ukraińscy spiskowcy i mesjaniści. Bractwo Cyryla i Metodego* (Warszawa, 1990).

Володимир Гітін

СПІЛЬНІ РИСИ ПОБУДУВАННЯ ШЕВЧЕНКОВОЇ ПРОЗИ ТА ЙОГО "ЖУРНАЛУ"
(на матеріялі повісти "Художник")

Російськомовні повісті Шевченка мають не зовсім звичайну долю в історії літератури. Написані в 1850-х роках, коли їх автор перебував на засланні, вони так і не побачили світу до самих 1880-х років. Під час надрукування повісті мали радше історико-біографічний інтерес. У літературному русі сторіччя (ані в українській, ані в російській літературі) ці твори не відіграли важливої ролі, минули без наслідків.[1]

Майже всі дослідники прози Тараса Шевченка вказують на літературні впливи таких авторів, як Микола Гоголь, Марлінський, Григорій Квітка, Микола Польовий, Михаїл Лєрмонтов, Павлов, Євген Гребінка. Коментуючи впливи цього, а не іншого літературного кола, завжди відзначають біографічні обставини Шевченка — відірваність від останніх літературних досягнень, зауважує Марієтта Шагінян, винесеність поза дужки історичного процесу. Отже, художня орієнтація повістей наперед визначалась розповідним каноном, який склався в літературі 1830-1840-х років.

Таке ствердження має рацію, але не пояснює те, що можна назвати стилістичним еклектизмом прози Тараса Шевченка. Звичайно, треба мати на увазі, що ціла ділянка прози для нього взагалі була дещо чужою. Пояснюючи Шевченкові, чому він не радить йому друкувати повість "Прогулка", Сергій Аксаков писав: "Вона незрівняно нижча від вашого величезного віршувального таланту". Під цим він розумів органічну неприродність прози художньому мисленню Шевченка. У поезії Шевченко сам творив форми вислову, в прозі лише знаходить їх і бере готовими, створюючи еклектичний стиль, який часом поєднується тільки ліричною інтонацією розповіді.

Але річ не тільки в другорядності і неприродності прози художньому світові Шевченка. Внаслідок біографічних обставин, що склалися, його проза була зорієнтована на розповідну манеру 1830-1840-х років, яка створилася на ґрунті романтичної поеми, якій були властиві розповідь від першої особи, ліричні відступи, звернення до читача, переходи від картини до картини, авторські доповнення власною мовою сюжетних фраґментів тощо. Важливим є також, що Шевченко знайшов у такому засобі розповіді найвідповідніші до його ліричного завдання форми, які можна було легко поєднати

з "щоденниковою" спрямованістю відображення і показу матеріялу. Саме змішування стилів, яке він засвоїв, користуючись всіма знайомими йому джерелами, поєднувалось у межах прози на основі мемуарного, біографічного стрижня. В його "Щоденнику" в одному записі ми можемо спостерігати сполучення та гру різних стильових виразів, асоційованих з героями чи подіями. У прозі він користується тим же засобом. Його мова в багатьох випадках є стилістичною реакцією суб'єкта мови на різноманітні події чи ситуації на підставі асоціяції, тобто прикріплення до них якогось стилю, уже відомого з літератури.

Самі ці стилі були для нього таким же пригадуванням, як і події власного життя. У цій якості вони постають частиною його художньої біографії. Виступаючи у прозових творах етнографом та істориком, поетом та учасником подій, мемуаристом та мудрим збирачем досвіду, ретористом та ліриком, він вносить у текст із кожною з цих фігур властивий їй стиль. Так реалізується в прозаїчній розповіді біографічний світ митця. У такому сенсі проза Шевченка була щоденником минулого, як і сам "Щоденник" був прозою теперішнього.

Вже на початку свого "Щоденника", докладно вмотивовуючи причини, які спонукали його до подібного починання, Шевченко писав:

"А пока совершенно нечего писать. А писать охота страшная [...] А сатана так и шепчет на ухо: — Пиши, что ни попало,ври, сколько душе угодно. Кто тебя станет проверять" (13 июня 1857).

Зрозуміло, що в цьому випадку "сатана" постає в ролі своєрідної "музи". Тут "щоденник" і "проза" слабо розмежовані. Йдеться саме про перетворення "щоденника" в "прозу", причому головною настановою на таку нерозмежованість є включення подій в біографічну реальність автора. Остання мислиться не тільки як таке, що трапилось безпосередньо з автором у конкретний момент, а й як щось, що ввібрало в себе м и н у л е. Це минуле, в розумінні біографічної реальности, містить у собі події, думки, явища культури — як однорідний "текст", який можемо позначити поняттям "текст пам'яті". Цікаво, що вже в останніх віршах Шевченко часів заслання, після яких він не писав майже шість років, ми знайдемо цей "текст" як висловлювання "художньої біографії", протиставленої реальному світові теперішніх подій, який став примусовим для поета:

Віршую нищечком, грішу,
Бог зна колишнії случаї
В душі своїй перебираю

Та спишу; щоб та печаль
Не перлася, як той москаль
В самотню душу...

("Мов за подушне, оступили...", 1848)

Отже, реальність біографії, зрівняна з реальністю пам'яті, може бути і є водночас вмотивуванням, і джерелом як для "Щоденника", так і для повістей Шевченка, встановлюючи між ними одонорідність у межах тексту прози.

Тут ми розглянемо деякі риси побудови і стилю повісти "Музикант", зіставляючи їх зі стилістичними засобами "Щоденника".

Повість "Музикант" була написана 1854 року. Це одна з тих Шевченкових повістей, яка до великої міри насичена "мемуарністю". При цьому постає питання про розмежування мемуарности та біографізму, репрезентованих у повісті. Можливо, для сучасників Шевченка біографізм був ясніший, ніж для читачів сьогодні, але ознаки його досить очевидні і до тепер. По-перше, фігура розповідача має в собі риси, відомі нам з біографії автора Шевченка: він опинився на місці подій, виконуючи доручення Археографічної комісії, щоб зробити малюнки "напівруїн" історичних пам'ятників. Отже, ми маємо взяту зі справжніх подій життя мотивацію для знайомства з місцями, героями і подіями повісти. У світлі цього мотивування герої та події здобувають характер документованости. Це підкреслено грою з поняттям "історія" на початку повісти.

"Музикант", як і всі повісті Шевченка, має розповідну рамку, де біографічна характеристика тексту висунута на перший плян. Мова йде про місто Прилуки, де можна побачити руїни історичного минулого. Причому опис цих руїн становить певний тип картини, якій автор дає назву "романической", "вальтерскоттовской", натякаючи на романтичний характер сприйняття національної історії. Цей характер, який Шевченко відносить до прозаїчних моделей шотландського барда, був зафіксований не тільки в останнього. На культ руїн зробили моду сентименталісти, у яких характер відносин з минулим був часто приводом для висловлювання сентиментального почуття (проживаючи у Петербурзі, Шевченко добре знав стилізовані руїни Царського села). Руїни були пейзажем елегійного жанру (малюнки Жуковського, а також особливий тип історичної елегії з архітектурою руїн у Батюшкова). Романтизм, продовжуючи цю тему, підсилив у ній мотив національно-історичний, надав емоційности історіософського характеру, включив елегію до складу поеми (з цієї останньої розвинулась і романтична повість). Отже, Шевченко посилаючись на Вальтера Скотта, має на увазі конвенційність засобу, що є моделлю опису з деякою літературною конотацією.

В зв'язку з цим розповідач каже: "по причине нищеты моего воображения (откровенно говоря) не беруся за такое дело". Відсутність уяви подано тут як прийом відмови від вальтерскоттівської моделі, як відмова уявляти історію. На додаток Шевченко зауважує: "да у меня, признаться, и речь не к тому идет". Отже, вже спочатку, у розповідній рамці, характер відношення засобу опису до того, що описується, поданий як протиставлення:

вальтерскоттівська модель — не вальтерскоттівська модель

Це протиставлення може бути трансформоване в зв'язку з характером оповідання до низки слів із різними значеннями:

минуле — теперешнє
"руїни" — люди
опис — сповідь
історія — "історія"

Останній ряд перетворюється у Шевченка у гру словами. Каламбур побудований на подвійному значенні слів: історія і цікава розповідь. Шевченко по-своєму реалізує цей каламбур в тексті повісти.

Вже зауваження про те, що "развалини Самойловичева памятника" потрібні йому "для полноты картины" обґрунтовано професійною характеристикою розповідача ("антикварий"); отже, "напівруїни" введено як описову частину, вмотивовану інтересом не розповіді, а оповідача: інтересом професійним. Далі в тексті цей професійний інтерес стає ґрунтом для гри. Недалеко від Прилук, де зупинився оповідач "по служебным надобностям", розташоване село і маєток одного з нащадків "славного прилуцкого полковника и современника Мазепы". Виявляється, що у цього "нащадка" завтра іменини. Історія приймає іронічне забарвлення, коли вона перенесена з "напівруїн", написів та леґенд на ґрунт щоденного життя. Іван Максимович, викладач російської історії (важлива деталь у такому контексті), пропонує оповідачеві поїхати на ці іменини:

"Я призадумался. А что в самом деле, не махнуть ли по праву разыскателя древностей полюбоваться на сельские импровизированные забавы".

"Разыскание древностей", під якими маються на увазі тогочасні звичаї, не тільки іронічно реалізує згадані вище протиставлення, але й переносить оповідача з ґрунту історичних описів на ґрунт сучасности. Сучасність дається з боку біографічности. Біографія на цьому рівні стає історією сучасности.

У пляні наративности розповідь у "Музиканте" організована як текст перших осіб. В оповіданні не один, а кілька оповідачів, у відношенні до яких автор-розповідач є одночасно і "автор". Про це зауважено в самому тексті:

"С этого я и рассказываю вам историю м-lle Тарасевич и каченовского пана. А вы с нею, что хотите, то и делайте. А если напечаете, то это будет самое лучшее. Только перепишите ее по-своему, потому что у меня складу недостает". (251-252)

Розповідачів у повісті чотири: автор-розповідач, музикант Тарас, акторка Тарасевич, Іван Максимович. Але система оповідання складніша, аніж чотири оповідальних точки зору. Історію акторки Тарасевич викладає як вона сама, так і музикант у переказі з її слів. Історію музиканта розповідають він сам та Іван Максимович. Причому оповідання останнього поділяється на "читання" власного рукопису та "переказу" змісту цього рукопису. Крім того, історію музиканта викладає він сам у листах і в усному переказі подій свого минулого. Нарешті, кожен з тих, що оповідають, (крім автора-оповідача) не тільки сам розповідає про себе, але водночас є об'єктом розповіді іншого розповідача.

Усе це повинно було створити у повісті багатоплянову структуру оповідання як у жанрово-стилістичному сенсі (лист, оповідь, виправлений рукопис), так і в сенсі урізноманітнення поглядів, кожний з яких є висловлювання-позиція, за якою стоїть той чи інший автор. Але такої структури в повісті Шевченка немає. Всі його оповідачі, які виступають під різними іменами, насправді виступають під одним іменем: "Я". Це останнє є інваріянтом, стосовно до якого всі імена виступають як варіянти. Цікавою моделлю при цьому можуть бути імена музиканта (Тарас) та акторки (Тарасевич), які подані як два різних оповідачі. Ім'я Тарас — це також зашифроване в них ім'я автора.

Множинність оповідачів, яка припускає об'єктивування оповідання (єдина дійсність, яка існує в полі зору різних людей) насправді є роззосередженою суб'єктивністю, віддзеркаленою і зведеною в другий і третій ступінь. Постає питання: нащо Шевченкові було потрібно вводити цю підкреслену суб'єктивність, ці численні й перехрещені пласти оповідання?

У повісті є два місця, які повторюють один і той же мотив. Музикант Тарас, надсилаючи авторові-оповідачеві у листі історію акторки Тарасевич, просить "переписать ее по-своему" і надрукувати:

"О если бы я имел великое искусство писать! Я написал бы огромную книгу о гнусностях, совершающихся в селе Каченовке."(251)

При цьому автор-оповідач не "переписывает по-своему" цю історію (яку оповідає Тарас і сама авторка), а вміщує її в тому вигляді, в якому вона потрапила до нього.

Друге місце — слова Івана Максимовича, що він "на старости лет пустился в литературу". Мова іде про історію музиканта, яку "автор" (у цьому випадку І. М.) "переписал по-своему":

"Предмет же сам по себе интересный, а если его обработать,так это выйдет просто роман. Вот и я принялся..." (264)

"Оброблену" в такому вигляді історію І. М. намагається втиснути автору-оповідачеві як "рукопис", деякі пасажі з якого "цитуються" в повісті для стилістичного ознайомлення.

Цікаво, що "рукопис" І. М. написано від першої особи (нібито музиканта). У музиканта, отже, у повісті дві "особи", два лиця: його особисте (листи) і "оброблене" ("література"). Автор-розповідач вибирає з "рукопису" тільки ті сторінки, які становлять собою безпосередньо листи музиканта: повертається до справжнього лиця, змиваючи з нього грим "літератури", тобто певний стиль, мову, "слог".

У зв'язку з цією проблемою "слога" виникає в оповіданні ім'я Марлінського, шанувальником і наслідувачем якого виступає І. М.:

"А вот это уже чистая литература, — говорил он, разбирая другие бумаги.

— Я описываю все случившееся с нашим музыкантом со дня его выезда в Петербург, со слов его же самого, только украшаю иногда слог на манер Марлинского (божественный писатель!). Даже и название дано моему рассказу вроде незабвенного Марлинского, т. е. "Музыкант или две сиротки." (265)

Словами І. М. наголошується ціла естетична концепція "чистой литературы", позначена ім'ям Марлінського,[2] яка полягає в тому, що "чисто изящного произведения не должны касаться картины грязные, хоть зло теперь, к несчастью вошло в моду".[3] "Літературна" соромливість І. М. простягається на практиці до того, що він, зрештою, намагається звести до мінімуму фактичний бік справи, висуваючи і підкреслюючи у написаному тільки "слог":

"— Уже вечерний солнца луч златил величественное и широкоеложе реки Лугы (так начал читать Иван Максимович), и когдамы перешли бесконечно длинный и разными вавылонами на сваяхвоздвигнутый мост через едва выглядывавшую из камышейреку Лугу, то лучезарный Феб уже

скрылся за горизонтом в объятиях Фетиды. Но так как в полярных странах летние ночи бывают довольно ясны, то мы засветло еще вступили в город Лугу. Нас, разумеется, препровадили в острог..." (265)

Тут і І. М. відчуває розбіжність стилів (після Фетіди та Теба всіх-таки "препроводили в острог", при чому "разумеется"), і поспішає просити вибачення у читача: "Но тут, знаете, картина неавантажная (...), и потому-то я ее не описываю".[4]

Отже, естетика "літератури" позначається на термінах оповідання словом "описывать". Цікаво, як це слово, взяте як прийом, існує в тексті самого автора-розповідача. Ось приклад:

"Не описываю вам ни великолепных дубов, насадженых прадедами составляющих лес, освещенный заходящим солнцем, среди которого высится бельведер с куполом огромного барского дома; втой широкой и величественной просеки или аллеи, ведущуй к дому; ни огромного села, загроможденного экипажами, лошадьми, лакеями и кучерами, — не описываю потому, что нас встретили перед самим въездом в аллею бесконечная кавалькада амазонок и амазонов и совершенно сбила меня с толку." (241)

Принцип опису ("не описываю") іронічно вмотивований неможливістю опису через втручання факту. При цьому (нехай навіть на рівні іронії) формулюється принцип правдоподібности: не можу водночас бачити і описувати дві речі. Що ж до стилістичного рівня, сказавши: не буду описувати, він все ж таки описує.

Другий приклад, в якому правдоподібність мотивує неможливість опису:

"Это был молодой человек, бледный и худощавый, — все, что я мог заметить из-за виолончели." (220)

"И теперь я его лучше мог разглядеть. Это был молодой человек лет двадцати с небольшим, стройный и грациозный, с черными оживленными глазами (...)" (220)

Чи такий пасаж:

"Не описываю вам ни хозяйки, ни хозяина, потому что во время нашей аудиенсии на дворе было темно, следовательно подробностей рассмотреть было невозможно."[5] (220)

Отже, опис дається не як "художня", конвенційна необхідність, а як факт. У безпосередньому зв'язку з цим знаходиться міркування про опис балів у літературі ("Следовательно, все были опи-

саны...”), яке мотивує відмову від опису автором-розповідачем того балу, на який він потрапив (216).

Аналізуючи опис як принцип, який Шевченко усвідомлює у рамках ”літератури”, можна сказати, що в цій функції він протиставлений до ”факту” і має неґативну конотацію. А проте — це ще не є свідченням відмови від опису як засобу. Навпаки, зі стилістичного боку опис притаманний прозі Шевченка не менше, ніж прозі Марлінського. В цьому сенсі можна звернути увагу на характер епітетів у ”Музыканте”, особливо використання потрійних епітетів (що є наслідок карамзінської поетики):

высокая каменная зубчатая стена (209)

мимо старой деревянной одноглавой башни (211)

в простой естественный дубовый лес (214)

к высокому раскидистому огромному дубу (214) тощо.

Як принцип, неґативна конотація ”опису” може бути сформульована так: опис замість факту (другий полюс — опис факту).

А естетика І. М. (естетика ”чистой литературы” Марлінського) може бути зведена до такої цитати:

”Я вам буду простые происшествия рассказывать, а что коснется поэзии, то уж прочитаю”. (265)

У повісті Шевченка накреслилося кілька рядків опозицій-синонімів:

”опис” (”слог”)	—	факт
”изящное произведение”	—	”грязные картины”
”поэзия”	—	”простые происшествия”
”читать”	—	”рассказывать”,

інваріянтом яких є ряд:

”література” — ”щоденник”

”Щоденник” ми розуміємо в тому широкому сенсі, який (щодо жанрової моделі) спирається на мемуарність як джерело, а в тому пляні висловлювання життєвого досвіду крізь певну модель свідомости має суб’єктивно-біографічну форму. Цією ”щоденниковістю” ми пояснюємо розосереджування суб’єктивности в оповіданні, присутність багатьох розповідачів від першої особи. Кожне таке ”Я” — ”щоденниковий” голос, за яким стоять його власні ”записи”[6]. Іншими словами, розсереджування ”Я” на декілька ”перших

осіб” підкреслює певний ”щоденниковий” характер суб’єктивного пляну оповідання. Дійсність повісти розпадається на ”щоденникові” дійсності. Правдоподібність тут набуває характеру правди внутрішнього життя, емоційно пережитої події.

”Біографізм” як вмотивування ”щоденниковости” Шевченко сприймає як джерело осмислювання і оцінки життя. У літературі ця позиція потребує розмежування таких понять, як мемуарність і біографізм. Мемуарність — це естетичне вмотивування, пов’язане з естетикою певного літературного напряму. Так можна говорити про введення листа як літературного факту в естетичне коло сентименталізму. Біографічність — це психологічне вмотивування, яке може стати естетичним у деякому розумінні біографізму. Як приклад можна назвати Льва Толстого. У нього біографізм перших повістей пов’язаний з концепцією внутрішнього розвитку характеру. При цьому біографічність є матеріял, форма цього розвитку. Погляд на світ збоку біографії одержує естетичне виправдання.

У повісті Шевченка прикметна не просто настанова на ”мемуарність”, а саме на біографічність, ”щоденниковість”. Оповідання репрезентоване низкою листів, які мають свою специфічність: лист-щоденник. Про це свідчать численні заяви в різних повістях:

”Первые письма его однообразны и похожи на подробный и монотонный дневник школьника.” (”Художник”, IV, 174)

”Я намерен вести здесь дневник и посылать к вам по листочку каждую неделю; вы и будете видеть меня как бы перед собою, прочитывая мои листочки.” (”Близнецы”, IV, 91)

”И он обещался мне вести дневники и посылать его каждый месяц ко мне вместо писем”. (”Музыкант”, 240)

Нарешті у своєму ”Щоденнику”:

”Лазаревскому вместо письма пошлю эти две тетради моего журнала, пускай читает с Семеном [...]” (V, 81)

Таке ставлення до свого ”Щоденника” спростовує думку, що Шевченко писав його тільки для себе. У самому тексті ”Щоденника” є деталі, які свідчать про розрахунок на читача. У записі від 10 липня 1857 р. (V, 59) згадуючи художника Бруні, Шевченко пише:

”и этот человек мечтал еще сравняться с Карлом Великим! (так обыкновенно называл Брюллова Жуковский)”.

Так не пишуть для себе. Цей коментар в дужках очевидно призначений ”читачеві”, для себе нема ніякої потреби робити такі уточнення. Можна порівняти цю ж фразу в повісті ”Художник”: ”Карл

Великий (так называл покойный Василий Андреевич Жуковский покойного же Карла Павловича Брюллова) безгранично любил все прекрасные искусства..." (IV, 148).[7]

Все це дає підстави прирівняти жанр "листа" до жанру "щоденника" і вважати оповідання від першої особи у вигляді "листів" — щоденниковими записами. Цікаво, як це ототожнення відбивається в самому стилі "Музиканта", де жанр листа і жанр щоденника змішані. Останній лист музиканта до І. М. починається так:

"Я так счастлив, так бесконечно счастлив, что едва могу писать вам..." (276)

Йдеться про звільнення від кріпацтва і одруження героя, що він і описує далі. Отже, з самого початку події у листі ретроспективні стосовно до цього ексламаційного попередження, і треба сподіватися, що їх опис буде дано у минулому часі. Так воно і йде з перших рядків ("Да, начну с того, что прошедшей осенью возвратился из Киева г. Арновский..."). Але потім з'являється теперішній час, сиґналізуючи, що час події і час опису — один і той же час:

"Марьяна Акимовна тоже как-будто переменилась. Тоже чего-то по временам задумывается и скучает. Один только Антон Адамович по-прежнему молчит и добродушно улыбается." (277)

Потім знову перехід до минулого часу:

"Через неделю после этой радости Антон Адамович, не сказав никому ни слова, уехал опять к управляющему..." (277)

Але це минуле є майбутнє стосовно до того, що вище було показане як теперішній час. У листі немає однієї точки відліку часу, що є таким природним для цього жанру. Ці точки відліку — різні й постійно змішуються. У складі тексту листа немає ніякої можливости так сполучити часи. Одна тільки можливість — уявити собі, що лист був написаний не за один раз, а з переривами і щоразу час писання — це вже інший час. Але в листі на це нема ніяких натяків. Залишається припустити, що лист побудований за моделлю щоденника, різночасні записи якого (хронологічно відділені один від одного, але щоразу фіксуючи момент писання як момент теперішнього часу), творять один текст листа. Ми думаємо, що Шевченко робить цей перехід неусвідомлено, тому що текст взагалі побудований як "щоденниковий".

Ця побудова репрезентована у дальших елементах. Насамперед, підкреслювання фактичности, невигаданости спостережень, які виступають узагальненнями:

"Прошу не прогневаться, мои милые читательницы, это не сочинение, а неопровержимый факт." (220)

До цього ж типу можна віднести "відступ" про бали, описані в літературі:

"Вздор! Формы одни и те же, и львицы и львы одни и те же, иежели есть разница между ними, так только та, что провинциальныельвы и львицы немножко ручнее столичных, чего (сколькомне известно) списатели провинциальных балов не замечали."(216)

Ще один елемент, пов'язаний зі "щоденниковою" побудовою тексту, який частіше від інших трапляється в повістях — винесення "щоденникових" подробиць за дужки естетичного завдання (в цьому випадку, сюжетної побудови як побудови літературної). В описі ситуації "втрачений шлях", яка написана не без впливу Гоголя (його "Мертвих душ"), текст будується так:

"— Ходим зо мною, — проговорил мужик и пошел по улице впереди нашей удалой тройки. Он повел нас мимо старой деревянной одноглавой церкви и четырехугольной бревенчатой колокольни, глядя на которую я вспомнил картину незабвенного моего Штернберга "Освящение пасок", и мне грустно стало. При имени Штернберга я многое и многое вспоминаю." (221)

Подробиця про Штернберґа нічим не вмотивована у сюжеті, окрім біографічних асоціяцій ("вспоминаю"), пов'язаних з особою розповідача як з "щоденниковою" особою.

До елементів цього ж типу належить явище переосмислення в рамках біографії гоголівської оповідности ("сказу"). Початок "Музиканта" є оповідальна рамка, де принцип заявлености не вальтерскоттівського опису поєднаний з манерою "сказової" рамки гоголівських "Вечорів". Зокрема ми маємо на увазі вживання назв та імен, як, наприклад:

"Если вы, благосклонный читатель, любитель отечественной старины, то, проезжая город Прилуки, Полтавской губернии, советую вам остановиться на сутки в этом городе [...] познакомтеся с отцом протоиреем Илиею Бодянским , а во-вторых посетите с ним же, отцом Илиею, полуразрушенный монастырь Густыню, по ту сторону реки Удая, верствах трех от города Прилуки." (209)

У Гоголя весь цей "місцевий колорит" виконує "сказову" функцію, створюючи географічно тісний світ оповідача, який мотивує сам ха-

рактер оповідання. У Шевченка цей пасаж у зв'язку з біографічними рисами як розповідача ("по поручению Киевской Археографической комиссии"), так і місцевости, пов'язаної з оповідачем професійними мотивами, створює не "сказовий" світ, а біографічний, "щоденниковий".[8]

До типу "щоденникових" елементів ми також відносимо різні коментарі й пояснення у дужках, як наприклад:

"Взявшись с приятелем под руки (чего я, между прочим, терпеть не могу) и пошли вдоль изгороди..." (225)

Зауваження в дужках не має ніякого стосунку ні до характеристики приятеля, ні до характеру приятелювання в сюжеті. Воно теж вмотивоване "біографічною" особою розповідача, а не його "прозаїчною" особою.

Щоденниковим же елементом є реторична оцінка об'єкта опису, часто паралельна до моделей таких конструкцій у "Щоденнику":

"Цинизм, чтобы не сказать мерзость, и больше ничего."(214)

Треба зазначити, що такого типу речення Шевченко робить відокремленими, подає окремим абзацом. Тобто вони частково замкнені, як особливий тип оповідання. Порівняймо це з подібними ж конструкціями у "Щоденнику":

"Отвратительная обязанность" (52)

"Печальное и, к несчастью, не единственное в этом роде происшествие" (55)

"Жалкое желание. Грустный результат" (59)

"Отвратительно! Хуже всяких язычников" (71)

Ще один елемент " щоденникової" конструкції — сприйняття оточення (опис) художником-професіоналом. Це, по-перше, численні "малюнки", в які складаються описи ("Одни простодушные счастливцы могут группировать из себя подобную картину". — 236). По-друге, різні явища ввижаються картинами знайомими, з посиланням на ім'я автора та назву ("... я видел во сне известную картину Гольбейна "Танец смерти" — 219).

Ці риси щоденникового побудування повісти ставлять питання не тільки про належність самого "Щоденника" до складу прози Шевченка, але й про його ролю як інваріянту тексту стосовно до "щоденникової" моделі прози. Це питання ставить В. Державін

у статті "Лірика й гумор у шевченківському "Журналі". Державін пропонує концепцію, паралельну тій, що колись Борис Ейхенбаум дав толстовському "Щоденнику", де останній був матеріялом, на якому Толстой виробляв свою прозу, або експериментальною лабораторією. У випадку з Шевченком ця модель не може бути використана цілком, тому що його "Щоденник" не є явищем попереднім, а, навпаки, завершальним. При цьому зупиняють увагу такі деталі, як внесення тих самих деталей у прозу, а потім — у "Щоденник". Наприклад згадка про те, що пані вбила свою кріпачку праскою. Вперше ця деталь з'являється у "Музиканті", у розповіді про життя Тарасевич (253-254). Вдруге — у записі від 6 січня 1857 р. у "Щоденнику" (У, 185). При цьому характеристики обох убивць збігаються.

Такі деталі свідчать про те, що "Щоденник" не був лабораторією для Шевченка в сенсі використовування цього матеріялу в прозі. Проза і "Щоденник" мають спільне джерело. "Щоденник" є спробою певного типу "прози", побудованої на тому ж ґрунті, що й повісті. Характер взаємної орієнтації (щоденник-проза) дає нам підставу для порівняння їх збоку спільности деяких прийомів. Державін проаналізував "відступи" в "Щоденнику" і знайшов, що вони мають таку структуру, яка наближає їх до художньої, прозової структури, до художнього прийому.

Треба вказати на ще один спільний для прози і "щоденника" прийом Шевченка, який можна назвати асоціятивним стилізуванням оповідання у зв'язку з його жанровими характеристиками.

У "Щоденнику" ми знайдемо різноманітні зразки цього прийому. Один із них — запис від 16 червня 1857 р. про історію офіцера Чарца. Шевченко передає цю історію, попереджуючи її зауваженням: "

"Из этой истории можно было бы выкроить водевиль, разумеется, водевиль для здешней публики. Назвать его можно 'Свадебный подарок или недошитая кофта'." (V, 18)

Далі іде розповідь. Шевченко стилізує ситуацію у можливому літературному жанровому переломленні ("водевиль"). І сама історія стає переказом змісту водевілю. У світлі жанру будується й стилістичне висловлювання подій:

1) використовування замість імен — амплуа ("жених", "невеста", "тесть");

2) мелодраматичні вигуки-повтори, з відвертим іронічним забарвленням ("Но увы!", "Бедная собака!", "несчастный жених");[4]

3) іронічна перифраза ("для этой милой необходимости "посылает своего верного раба Григория", "в жару годования", "благородное чело", "раненый герой");

4) використання повторів як композиційних засобів ("рото", "Но увы!").

Поширеним типом стилізації є тип слова-сюжету. Проілюструємо це двома прикладами. Перший описує прибуття в Новопетровськ батальйонного командира. Ця подія викликає асоціяції, які звичайно прийнято передавати словом "проза". Останнє дає привід для Шевченка побудувати цілу низку літературних асоціяцій: батальйонний командир перетворюється на "Крониона".[9] Називання веде за собою асоціятивну стилізацію ситуації:

"Держись наша офицерия. Гроза, гроза ужасная близится. Батальйонный командир, подобно тучегонителю Крониону,грядет на тебя в облаце мрачне, в том числе и на нас бессловесных." (V, 24)

Стилізування пов'язане у Шевченка певним літературним стилем (за здійсненим перекладом Гомера, Гнедичем): "тучегонитель", "в облаце мрачне", тощо. І далі Шевченко продовжує в традиції бурлеску Котляревського: "хмельно-багровое лицо отца-командира".

Другий приклад того ж типу — запис від 17 червня:

"С некоторого времени, с тех пор, как мне позволено уединиться, я чрезвычайно полюбил уединение. Милое уединение! Ничего не может быть в жизни слаще, очаровательнее уединения, особенно перед лицом улыбающейся цветущей красавицы матери Природы. Под ее сладким волшебным обаянием человек невольно погружается сам в себя и видит Бога на земле, как говорит поэт." (V, 19)

Шевченко починає з теми, зі слова в його біографічному пляні ("уединяется"). Але водночас це слово асоціюється, пригадується як значуще у деякій літературній системі: сентименталізмі ("уединение"). Ці два однакові слова поряд у тексті дають враження гри словами, належачи до двох різних систем. І далі стиль опису орієнтований на літературну систему. Це "відступ" від біографічної подробиці до "літератури". Побутове слово, використане як написання конкретної ситуації, починає усвідомлюватися як притаманне літературі. Це усвідомлювання побутового слова як літературного визначає і риси "прози", її прийомів у "Щоденнику".[10]

---

1. До нас дійшло 9 повістей. Сам Шевченко в листі від 26 січня 1858 року писав Кулішеві: "Навчи ти мене, будь ласкав, що мені робити з руськими повістями? У мене їх десятків коло двох набереться" (VI, 197). Але вже 1862 року, рік після смерти Шевченка, М. Лазаревський надрукував "Из-

вестие о прозаических сочинениях Т. Г. Шевченка на великорусском языке", де перелічив призначені для розпродажу повісті, серед яких ми маємо тільки 10 (десята — "Повесть о безродном Петрусе"). Цю останню не знайдено. Дослідники вважають, що згадана Шевченком у "Щоденнику" "Лунатика" (V, 230) теж є прозовим твором російською мовою (111, 417), але доказів цього нема.

На більшості рукописів повістей є дати, коли вони були написані. Сумніви викликали тільки дві: "Наймычка" і "Варнак", на яких стояли дати 1843, 1845. Першим дослідником, хто стверджував фіктивність цих дат, був Олександр Кониський ("Тарас Шевченко-Грушівський: Хроніка його життя". Львів, 1901). Підставою такої фікції він вважав намір Шевченка, якому було заборонено писати, законспірувати свої питання. З ним погоджувався і Сергій Єфремов ("Спадщина Кобзаря-Дармограя", 1925). Хронологічно всі повісті Шевченка слідом за Кониським (також прийняв і Єфремов) можна подати в такому порядку:

"Княгиня", "Варнак", "Наймычка" — 1853

"Музыкант" — 1854

"Капитанша", "Несчастный", "Близнецы" — 1855

"Художник" — 1856

"Прогулка" — 1858

Друкування повістей почалося публікацією "Несчастного" в 1881 р. ("Исторический вестник". Т. IV. №1). З 1884 р. "Киевская старина" друкує всі повісті, окрім вище зазначеної. У 1888 р. всі повісті вперше видало окремою збіркою "Поэмы", повести и рассказы Т. Г. Шевченка, писанные на русском языке", видавництво "Киевская старина".

2. Марлінський згадується в повісті ще раз на стор. 216, як описувач світських балів (зокрема його "Фрегат Надежда").

3. Це радше натяк на твори "натуральної школи", зокрема на Гоголя, на його "Мертвые души" (можливо Шевченко має на увазі "відступ" про два типи письменників).

4. Цікаво, що це "опис" саме тієї подорожі музиканта, яку цей останній відмовився описувати: "Не описываю вам путешествия нашего, потому что оно нестерпимо однообразно и отвратительно гнусно" (259). (Порівняймо з "літературним" каламбуром з цього приводу: "этого, можно сказать, живописного путешествия", 256). Оповідач намагається витягнути "літературу" з "нелітературного" матеріялу.

5. У зв'язку з цим прикладом Шевченко іронізує над "любителями подробностей", тобто над натуралізмом описів. Спеціяльне спрямування цього відмовлення від опису, однак, у системі всіх "відмовлень" Шевченка свідчить про принцип правдоподібности ("нелітературности"), який не тотожний натуралізмові.

6. У повісті всі пишуть про себе від першої особи, оскільки людину мало описати збоку, від третьої особи, вона повинна сама висловитись. В цьому виявляється романтичний характер розуміння людини.

7. Шевченко не збирався друкувати "Щоденник", але з цього ще не виходить, що він писав його тільки для себе. В одному з перших записів, цитуючи Кольцова, він сам пояснює, для чого пише щоденник:

Пишу не для мгновенной славы,
Для завлечения, для забавы,
Для милих искренних друзей,
Для памяти минувших дней (V, 12).

8. Цікаво, що "оповідь" розповідача містить документальне цитування пам'ятників, які йому трапилось побачити: "...", разумеется, с помощью почтеннейшего отца Илии узнал, что монастырь воздвигнут коштом и працею несчастного гетмана Самойловича в 1664 году, о чем свидетельствует портрет его яко ктитора, написанный на стене внутри главной церкви" (209-210). Елементи "сказу" тут заміщені справжніми написами, що потрапили в непряму мову розповідача (непряма мова в "Щоденнику" і прозі Шевченка — це тема окремої праці). Отже, ми маємо не стильову проблему "сказу", а оповідальну проблему "біографічности" ("щоденниковости"), яка стає стилістичною проблемою.

9. Прийом літературного імени взагалі характерний для стилю Шевченка, здебільшого — в іронічному сенсі (див. Державін). Він також є засобом відсторонювання розповіді від розповідача.

10. Див. також і Запис від 20 червня 1857 р., де йдеться про волю і про вірші, і який Шевченко закінчує фразою: "Дождусь ли я этой хромой волшебницы — свободы". Тут — безумовне віддзеркалення пушкінського "Дождусь ли я моей свободы", з віршу "До моря", зі східним біографічним сюжетом.

1. Усі прозові твори Шевченка цитуються за виданням: Тарас Шевченко, *Повне зібрання творів у шести томах* (Київ: АН УРСР, 1963). ("Музикант", т. 3, "Щоденник", т. 5)

2. О. Білецький, *Зібрання праць у п'яти томах,* т. 2. "Російська проза Т. Г. Шевченка".

3. В. Державін, "Лірика й гумор у шевченковому "Журналі" Шевченко...", *Річник* 1, (Харків: "Держвидав", 1928), (Інст. Т. Шевченка).

4. С. Дмуховский, *Повести Т. Г. Шевченка "Наймычка" и "Варнак"* (Днепропетровск, 1958).

5. С.О. Єфремов, *Спадщина Кобзаря-Дармограя* (Україна. 1925).

6. Л. Кодацька, *Художня проза Т. Г. Шевченка* (Київ, 1972).

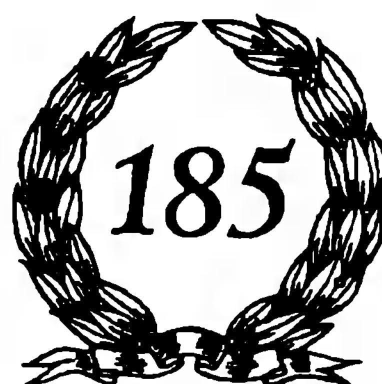
7. О. Патокова, "Російські повісті Шевченка Шевченко", *Річник* 2, (Харків: "Держвидав", 1930). (Інст. Т. Шевченка), 105-131.

8. Ф. Прийма, *Шевченко и русская литература XIX века* (Москва; Ленинград: АН, 1961).

9. А. Пыпин, "Русские сочинения Шевченко", *Вестник Европы,* кн. 3, (Спб., 1888).

10. М. Шагинян, *Тарас Шевченко* (Москва, 1946).

3. ПРОЧИТАННЯ ШЕВЧЕНКА



Андрій Дахній

ТРАГЕДІЯ ІНДИВІДА І ТРАГЕДІЯ НАЦІЇ
(спроба екзистенціяльного зближення)

Будь-яка нова публікація про Шевченка наражається на цілу низку труднощів, і передусім на труднощі психологічного пляну: здається, вже нічого нового, свіжого тут не можна сказати; здається, ніби все золото думки вичерпане, і доводитиметься кувати лише жалюгідні мідяки (приблизно так висловлювався екстраваґантний Володимир Розанов стосовно інтерпретації творчости Пушкіна). Тим часом у Шевченка відшуковуються все нові і нові грані, що підтверджує слушність доволі застарілої тези про невичерпність справжнього генія. Нерідко таке відшуковування супроводжується "вписуванням" Шевченка у все нові, часом несподівані, контексти. Не є винятком і наша спроба.

Вже сама назва нашої статті змушує пригадати ситуацію европейської духовної культури, одним із надбань якої стало наприкінці XIX сторіччя поняття "екзистенція" (і похідні від нього), а рівночасно ж і згадати визначного данського мислителя Сьорена К'єркеґора, який, власне, і сприяв уходженню цієї категорії в активний обіг західної інтелектуальної традиції.

Тим несподіванішою має виглядати спроба зіставляти, порівняти, зблизити життя і спадщину великого данця із спадщиною нашого Шевченка. І хоч через подібне зіставлення постать Кобзаря може освітитись по-новому, в несподіваному ракурсі, на перший погляд, така спроба може видатись штучною, силуваною, а тому невиправданою і навіть авантюрною. Тут постає декілька передумов недовіри до подібних паралелей:

по-перше, різні сфери творчого самовираження (відповідно поезія і філософія); по-друге, різне духовне "походження", різні типи ментальности; по-третє, домінуюче у Шевченка тяжіння до соціяльности, з одного боку, і неґативне відштовхування від суспільних вимірів, принципова асоціяльність К'єркеґора, з іншого боку. Навіть у сенсі впливу на сучасників обидва помітно різняться: Шевченко став по-справжньому відомим ще за життя, а К'єркеґора як слід "відкрили" лише наприкінці XIX століття, тобто майже за півстоліття після його ранньої смерти.

Втім, коли ми спробуємо проникнути в суть життя і спадщини цих постатей глибше, то поступово вимальюється суттєво інша картина, відкриються інші перспективи, а названі відмінності, хоч

остаточно і не втратять своєї значущости, все ж видадуться другорядними. Тобто нас цікавитиме перш за все "переклик геніїв", їхня суттєва, екзистенційна близькість. І тут найадекватнішою є суто метафізична логіка, з її несподіваними питаннями і парадоксальними відповідями.

Жодна серйозна розмова про більш-менш значне явище в культурі не може обійтись без обговорення питання про духовну атмосферу епохи. При цьому хронологічна "узгодженість" життя тих чи інших представників духовної культури нерідко є символом набагато істотнішої близькости, аніж тільки "паралельність", однозначність творення. Так чи інак, але при розгляді життєвого шляху Шевченка і К'єркеґора відразу впадає в око майже повна часова симетрія (1814-1861; 1813-1855). Майже ровесники, вони прожили зовсім недовге життя (відповідно 47 і 42 роки — це при тому, що, скажімо, з погляду грецької античности вік "акме" — найбільшого розквіту духовного потенціялу чоловіка становив сорок років). За таких умов нам неодмінно, відкривається життєвий плян обох творців; бо, як неможливо філософію К'єркеґора сприймати безвідносно до перипетій його життя, так само і Шевченка не сила збагнути, не вникнувши в подробиці його біографії. Як в одного, так і в іншого, мало не кожна сторінка творів тією чи іншою мірою позначена впливом подій власного життя.

А до цих подій належить такий істотний у їхніх біографіях факт, як неодруженість, відсутність сім'ї, тобто відсутність того, хто б хоч якось пом'якшував украй напружену духовну атмосферу. Звідси — постійна самотність, часта туга, впадання у розпач, мелянхолійність. Втім, це питання відкрите — чи мелянхолійність генетично первинна і, сказати б, спровокувала вибір самотности, чи вже ця самотність стала основною передумовою мелянхолійности. Мабуть істина лежить посередині — такі не поодинокі у їхніх творах нотки туги, невдоволення, нудьги пов'язані не лише з уродженими схильностями (звісно, особливо це характерно для К'єркеґора), але й і з "набутою" мелянхолійністю; або сформулюймо інакше — початки мелянхолійности, вроджені, успадковані, розвинулися і гіпертрофувалися в дорослому віці внаслідок особливих життєвих обставин. Так чи інакше, а мотив жалю, співчуття, розпуки, ридання над героями творів і над самим собою настільки помітний, що його не можна не пов'язати з обставинами життя самих авторів. "Ти смієшся, а я плачу, Великий мій друже",[1] — адресує Гоголеві свої знамениті слова Шевченко, а К'єркеґор в "Або — Або" зізнається: "Крім численних знайомих, у мене є один друг — смуток. Серед гамірних веселощів і в години ретельної роботи він відкликає мене, веде у своє усамітнення, і я йду за ним..."[2] Коли йдеться про суттєве емо-

ційне тло, що супроводжує твори обох художників, то можемо говорити про "реабілітацію ірраціонального", яку здійснив К'єркеґор, а принагідно згадаємо симптоматичну назву однієї з книг, присвячених філософові, — "Християнство з пристрастю".[3] Що ж до Шевченка, то утвердження його емоційности і пристрасности було б лише повторенням добре відомого.

При аналізі біографічних деталей не можна обминути ще один чинник. Його можна було б назвати "чинником столиць". Річ у тім, що значне місце у життєвій і духовній біографії двох геніїв займають тодішні метрополії — відповідно Петербурґ і Берлін. Звичайно, Петербурґ — столиця величезної імперії, а Берлін — серце роздрібненої Німеччини, однак притягальна сила Петербурґу і Берліну однаково значна. Тільки якщо в першому разі йдеться передусім про метрополію імперії і, між іншим, столицю мистецтв цієї імперії, то в другому — про "столицю" філософії. І ось що у нашому контексті цікаво: Шевченко їде до Петербурґу, столиці мистецтв і головного міста імперії, однак звідси починається не тільки Шевченко-художник, який навчається живопису і входить у столичні мистецькі кола, прилучається до столичної освічености, але й Шевченко-поет, який тужить за Україною, поступово еволюціонізуючи в борця проти імперської ідеї (у цьому зв'язку не зайве згадати тезу Григорія Грабовича про "пристосованого" і "непристосованого" Шевченка).[4] К'єркеґор вирушає до Берліну, слухає лекції Шеллінґа і так долучається до сфери, яка на перших порах близька йому — до німецького ідеалізму. Однак тут "починається" не тільки К'єркеґор, який виростає і розвивається у проблемно-понятійному світі німецької класики, але й К'єркеґор, який цю класику рішуче відкине і все своє життя присвятить постулюванню у філософії принципів, діяметрально протилежних до ідей німецького ідеалізму, і навіть цуратиметься назви "філософ", називаючи себе натомість "релігійним мислителем".[5] Грубо кажучи, із "столиці" філософії розпочинається боротьба проти філософії, із столиці імперії — боротьба проти імперії.

Для К'єркеґора Берлін стає пунктом відштовхування від спекулятивности й абстрактности, для Шевченка ж саме з Петербурґу відкривається особливе становище, особлива ретроспектива (і перспектива) України. Іншими словами, К'єркеґор, який залишається в Копенгаґені і не виїздить до Берліну, хтозна чи став би К'єркеґором, якого знають нащадки — критики німецького ідеалізму, ірраціональним мислителем, предтечею екзистенціялізму (мабуть, не випадково чи не найплідніший період своєї творчости — а це вихід знаменитих "Або — Або", "Повторення", "Страху і трепету", "Чотирьох настановчих промов" — К'єркеґор переживає якраз після своєї другої поїздки до Берліну у 1843 році[6]. Що вже говорити про

Шевченка. Вперше його поетичні рядки зазвучали саме на берегах Неви. До речі, цікаво було б прослідкувати ще одну паралель першої половини XIX століття: державну і культурницьку вторинність данської традиції щодо німецької та української щодо російської. Очевидно, і тут криється передумова бунтарства, тяжіння до спротиву проти німецького ідеалізму, проти російського самодержавства. Принагідно також пригадаймо неґативне забарвлення у Шевченка висловлювань щодо феномену німецькости — у контексті нарікань на зусилля чужоземної інтелектуальної моди й доктринерства вітчизняних адептів німецького ідеалізму. Мабуть, недалеким од таких поглядів був і К'єркеґор — сучасник і противник неймовірної моди "на Геґеля" у Данії.

Отже, тільки в середовищі спекулятивної філософії може посправжньому визріти усвідомлення необхідности звернутися до конкретної екзистенції — і тільки в серці імперії можна як слід оцінити трагічність ситуації своєї нації, її історії, зрештою, особливий дух рідної землі й рідної мови. Відповідно, перед кожним із них постає особлива місія: перед одним — порятувати людину, яка "заблукала" у хащах хитросплетінь гносеологізму й об'єктивізму, перед іншим — порятувати націю, яка втрачає свою самоідентифікацію, забуває про своє справжнє покликання.

Важко переоцінити радикальність такого розриву з інерційністю, неможливо не побачити подвижництва постатей, які на таку радикальність зважуються. Причому йдеться про подвижництво у герці з Великими Абстракціями, Ґлобальними Фікціями, які встигли, однак, перетворитись у щось вельми стійке й усталене, але волаюча несправедливість яких не може не обурити чутливі натури) викриття Ґлобальних Фікцій сусідило, однак, із легким "засвоєнням" їх людьми, які здавалося б, одержимі ідеєю свободи — ця позиція може бути проілюстрована творчістю О. Пушкіна, якого філософ Георгій Федотов характеризував як "співця імперії і свободи".[7] Водночас і Шевченко, і К'єркеґор тільки здійснивши цей вибір, який би важкий і непередбачуваний він не був, зреалізували власне покликання — а воно було відчуте з усією силою і глибиною їхніх непересічних натур, наскрізь бунтарських і єретичних.

К'єркеґор пожертвував власним щастям, щастям сім'янина, спокоєм і розміреністю життя науковця (при цьому приходять на згадку гнівні філіппіки філософа проти "доцентів"[8]). А Шевченко, "замість робити особисту кар'єру, використав Петербурґ як арену для виходу України як діючого чинника на ній. І це зробив він свідомо, жертвуючи своєю блискучою кар'єрою художника"[9]. Сам Шевченко про це писав: "Я добре знав, що живопись — моя майбутня професія,

мій хліб насущний, та замість того, щоб вивчати її глибокі тайни, я компонував вірші... Справді, дивне це невгамонне покликання"[10].

Будучи враженим, приголомшеним "змалінням", знікчемненням сучасної йому людини, і тріумфальною ходою абстрактної філософії, яка цю конкретну людину забуває, "виносить за дужки", К'єркеґор висуває свою екзистенційну альтернативу, але засвідчує, позначає цю альтернативу своїм життям, своїми вчинками — зрікаючись і перспективи щасливого філістерства,ісповідування "серединної" істини. Самопожертва, зрозуміло, характерна і для Шевченка.

Така готовність до самопожертви не випадкова і, очевидно, значною мірою зумовлена духом часу: будучи майже ровесниками, Шевченко і К'єркеґор не могли не пройматися ідеями романтизму, який у першій половині XIX століття стає у Европі вельми симптоматичним напрямом у культурі і водночас умонастроєм. Однак, повторюємо, цей умонастрій, це духовне бродіння не тільки знаходять відображення у творах обох майстрів, але й позначаються на їхньому життєвому шляху, на їхній долі. Кожен із них міг би повторити за відомим лермонтовським персонажем: "Чому я не хотів ступати на цей шлях, відкритий мені долею, де мене очікували тихі радощі й спокій душевний... Ні! Я б не зжився з цією долею!"[11]

Водночас очевидно, що вплив романтизму, найповніше виявившись у Шевченка і К'єркеґора на початковій стадії творчости, в подальшому, незважаючи на істотну романтичну "наснаженість", усе ж дещо ослабши, принаймні, доповнився, сказати б, релігійними обертонами, внаслідок чого твори обох майстрів більше вже не могли сприйматись поза біблійним контекстом. Між іншим, вельми часте звернення до Старого і Нового Завітів, зближуючи Шевченка і К'єркеґора, вирізняє їх як на фоні романтиків того часу, так і на тлі загальної ситуації тієї епохи. Шеллінґ, який долучився до формування теоретичних основ романтизму, але водночас репрезентував німецьку ідеалістичну філософію, був так само далекий од "внутрішнього", сокровенного осягнення християнської традиції, її цілісного сприйняття, її бачення як свідчення про істину (істина ж бо для нього не релігії, а в філософії), як і значно "менш романтичні" Фіхте й Геґель, а тим паче численні послідовники геґельянства у Данії. Ніхто з останніх не звертається до Книги Йова, ніхто не аналізує з такою прискіпливістю і щирістю історії жертвоприношення Авраама (чи радше історію випробовування Авраама), ніхто не вдається до теологічно-екзистенціяльного осягнення Нового Завіту, як це робить Сьорен К'єркеґор. Подібною ж мірою мало не "голосом волаючого в пустелі" звучить позначена частим звертанням до текстів пророків, а відтак просякнена біблійним духом поезія Тараса Шевченка, — на відміну, приміром, від творчости двох інших

слов'янських геніїв тієї доби — Пушкіна і Міцкєвіча (на що, між іншим, звернув увагу Євген Сверстюк).

Отож, можемо вести мову про доволі рідкісну для свого часу і свого середовища спробу постулювати релігійність, "пропущену" через внутрішній, інтимний досвід — на противагу до усталених офіційних вартостей, які позірно можуть виглядати як такі, що знаходяться в руслі християнської традиції, а насправді відображають лише зовнішній бік релігійности, вихолощують її потаємну, глибоку суть. Це стосується як раціоналістичної інтерпретації християнства Гегелем, а також поширеним на той час гегельянством, так і триєдиної тези царської ідеології, однією із складових якої проголошується цінність православ'я. Більш ніж прохолодне ставлення Шевченка до російського православ'я (зокрема, до ідеолога слов'янофільства Хом'якова) яскраво виявлене у вірші "Умре муж велій в власяниці". Як зауважує Іван Дзюба: "Шевченкова оцінка стану світу зосереджена великою мірою на трагічній невідповідності тієї цивілізації, яка привласнила собі назву християнської, — неспотвореним євангельським істинам..."[12]

У поверненні до чистоти, праведности та пристрасности біблійних пророків, до Христа, до апостолів — а саме у їхньому житті К'єркеґор і Шевченко черпають упевненість і міцну віру — бачиться рятівний вихід і в умовах тотального запанування об'єктивно-раціоналістичної філософії (рівень індивіда), і на тлі стійкого поширення імперських ідеалів (рівень нації). Власне у морі несправедливости і фальші останньою рятівною силою може бути Бог, для Якого "немає нічого неможливого", але говорить Бог через пророків.

Не випадково, зазнаючи страждань, рефлектуючи над трагічністю власного існування, К'єркеґор звертається до Книги Йова, де "відкривається шлях" до спасіння. У цій книзі Ягве визнає слушність Йова, котрий "зухвало вимагає від Нього пояснення покарання праведника, а слушність друзів (але й опонентів) Йова, які намагаються будь-що віднайти неіснуючу провину, неіснуючий гріх праведника, шукаючи причинно-наслідкові зв'язки, в цьому сенсі останні можуть вважатися попередниками "об'єктивної" раціональности. Тим часом воля Божа незбагненна.

Не випадково, побачивши біль і приниження нації й переживаючи їх індивідуально, Шевченко звертається до пророків, "подражаючи" Ісаїї, Ієзекіїлю, Осії, псалмам Давидовим. У цьому зв'язку не зайве відзначити схожість історичних доль українства і єврейства, а також нагадати позицію Ніколая Бердяєва, який вважав єврейську ідею прототипом европейських ідей.

Страждання Йова численні, важкі, але не безмежні — Бог рятує праведника; страждання євреїв, які засвідчені пророками, також

почуті Богом, і Бог "визволяє довготерпеливих".[13] Значущість біблійної традиції для Шевченка і К'єркеґора витворює ще одну симптоматичну для них обох рису. Творчість українського поета, як і творчість данського філософа, не лише самозречення, подвижництво, але й — пророцтво. Як писав Юрій Шерех, "...Шевченкова традиція для Франка була, між іншим, у тому, щоб література була — подвиг, пророцтво, візія і клич".[14] Те саме можна ствердити і стосовно к'єркеґорівської творчости — згадаймо передмову до "Смертельної хвороби" ("Християнські правила, по суті, вимагають, щоб абсолютно все служило настановлянню"[15]) . Відповідно література для Шевченка, філософія для К'єркеґора означають щось набагато більше і значущіше, ніж тільки майстерне "штукарство" поета-лірика чи животворення умоглядної системи філософом-професіоналом.

Але при цьому К'єркеґор і Шевченко промовляють настільки нове і настільки незвичне "слово", що воно неминуче повинно сприйматися, як "немудре"; втім, воно водночас "щире", мова "не хитра", а проте "правдива".[16] Поет постійно пам'ятає про засаду правдивости, вона йому притаманна органічно, зрештою, як і будь-якому справжньому поетові. Звертаючись до Музи, Шевченко пише: "Не покидай мене. Вночі, і вдень, і ввечері, і рано Витай зо мною і учи, Учи неложними устами Сказати правду".[17] "Немудре" слово й у К'єркеґора: вся його філософська творчість — це постійне і невтомне намагання утвердити не слово розуму, не раціональности, а віри; віра і розум у нього принципово відмінні, причому віра може бути досягнена тільки "силою абсурду". "Авраамові доводилось втратити будь-який сенс, бо тільки сенс міг бути в тому, що Ісаака потрібно було принести в жертву".[18]

У контексті філософії К'єркеґора також обов'язково постає питання про щирість. Це чи не найважливіша засада к'єркеґорівської творчости. "Щирість попри все", щирість особистісна, екзистенційна для першої половини XIX століття менш приваблива й поширена ідея, ніж тяжіння до умоглядних побудов, інспірованих, грубо кажучи, "гординею розуму". У цьому сенсі прикметна філософія Геґеля, і зокрема його відома теза про найдосконаліший державний устрій, який зреалізував себе у прусській монархії. У сенсі метафізичному це момент спекулятивности, у сенсі морально-естетичному — момент нещирости. Зрештою, вже сама історіософська концепція, згідно з якою будь-яка подія дійсности виправдовується, бо історичний процес — це тільки поступальний рух, розвиток чи розкриття Абсолютного Духу, має дуже багато від претензій розуму, від схематизації, до якої неминуче вдається розум; до того ж останній усе дійсне оголошує розумним, а розумне — дійсним. По

суті, все зле і темне тут приймається як жертва, ціна, засіб. Згідно з такою логікою Україна приречена на постійну другорядність, неповноцінність, марґінальність, забуття перед обличчям невловимих реалій історичної дійсности. Відтак ще одне зближення Шевченка і К'єркеґора пролягає по "лінії протистояння" до Геґеля, через опозиційність до нього (звичайно, мова тут іде про близькість метафізичну, а не фактологічну, історіографічну).

К'єркеґор бачить фальшивість об'єктивістських спекулятивних побудов, Шевченко — фальшивість імперської організації; перші несправедливі щодо індивіда, друга — щодо нації. У першому випадку не знаходиться місця для живого, неповторного, конкретного індивіда, у другому — для живої, неповторної, конкретної нації. Геґелівська система "перемелює" все особистісне, унікальне, державна машина "перемелює" унікальний національний організм; об'єктивістська філософія нівелює особу, державна ідеологія нівелює етнос. І наскільки у міщанському світі є самотнім індивід, змучена, зболена людська душа, настільки на авансцені Европи самотньою, невпізнаною і непізнаною є велика нація. Не може зреалізуватись потужний потенціял особи, не може зреалізуватись могутній потенціял нації. У цьому трагізм і песимістичне забарвлення багатьох сторінок і в К'єркеґора, і в Шевченка.

Трагедійність ситуації людини і трагедійність ситуації нації відкриваються крізь призму ретроспективи, яка переносить, сказати б, у "золотий вік". Щоправда, у науковому баченні ідею "золотого віку" прийнято виводити з мітологічних установок, із неминучої ідеалізації минулого — заради його збереження, забезпечення йому безсмертя. Однак і у К'єркеґора, і в Шевченка стосовно цього чіткі переконання і добре знання того, що індивід вмів бути великим і що нація також знала часи величі. Ця переконаність, поєднуючись із вродженою (і "набутою") схильністю до меланхолії, з неабиякою здатністю співстраждати витворюють особливий патос творчости, особливу настроєність творів, яка полягає у надзвичайній щирості кожної думки, але думки, сповненої інтонації жалю, ностальгії, і часом і гіркої іронії.

Шевченко тужить за вольними часами козаччини, за славним минулим запорозства. По суті, те саме — коли екстраполювати долю народу на долю індивіда, — що туга К'єркеґора за величчю почуттів і масштабністю вчинків, які він бачить літературно відображеними у драмах Шекспіра. Історичною парадигмою служать йому часи Христа — один з відомих пасажів у "Страху і трепеті" характеризує сучасну К'єркеґорові епоху, як час, що "перетворює вино у воду" ("перевернена" алюзія щодо діяння Христа в Кані Галілейській).[19] Коли Шевченко пише рядки на кшталт : "Було колись

— не вернеться..."[20] — то це та ж туга, той самий жаль за "втраченим раєм", те ж невдоволення сьогоденням, що й і К'єркеґора. Нерідко цей умонастрій набуває радикального, критичного патосу — "Славних прадідів великих правнуки погані!",[21] згадаймо також цілу низку знижених характеристик на кшталт "землячок", "мерзенний паламар", "п'явки".[22] У минувшині натомість "...Світ Божий як на Великдень, і люди як люди".[23] У схожому руслі, хоча іншій стильовій специфіці, висловлюється К'єркеґор: "Хай інші скаржаться, що наш час поганий, — я невдоволений тим, що він нікчемний, цілком позбавлений пристрасти... Людські помисли надто нікчемні навіть для того, аби називатись гріховними... Гидко! Ось чому душа моя постійно звертається до Старого Завіту й Шекспіра..."[24] Втрата людиною і нацією відчуття масштабности — ось що становить причину нестихаючого болю. Скажемо інакше: індивід, за плечима якого, в історії попередників старозавітні мудреці і Шекспір, не повинен ставати "приземленим", дріб'язковим, не повинен перетворюватись у філістера. Такою ж мірою представники нації, в історії якої були Іван Підкова, Наливайко, Сагайдачний не повинні, не мають морального й історичного права "киснути в чорнилах" у чужих землях.

Звертаючись до минулого, і К'єркеґор, і Шевченко розуміють порочність сучасности, розуміють, що живуть тоді, коли "час звихнувся". І справді данець К'єркеґор, як і принц Данський Гамлет, міг би сказати: "Звихнувся час... О доле зла моя! Чому його направить мушу я?"[25] Шевченко також страждає від ваги свого життєвого завдання, своєї місії, що передана скажімо, у знаменитих: "Думи мої, думи мої, Лихо мені з вами..."[26]

Звичайно, будь-які паралелі мають свої межі. І все ж відмінність лише в тому, що К'єркеґор веде мову на рівні індивідуальному, одиничному, а Шевченко — на рівні загальному, суспільному. Водночас не важко збагнути, що інтерпретація нації, її історії наскрізь персоналізована у Шевченка — він бачить націю як особу, з особливим обличчям, характером, уподобаннями, гріхами й чеснотами, разючими суперечностями, з особливою долею. Крім цього, доля нації, цього своєрідного "індивіда", "проживається" Шевченком індивідуально, екзистенціяльно, крізь призму злетів і падінь власної долі.

Соціяльна спрямованість творчости Шевченка зближується з індивідуальною інтенцією спадщини К'єркеґора. Іншими словами, те, що данський філософ ствердив стосовно "самотнього" індивіда, український поет ствердив щодо "самотньої" нації; емпірична відмінність основних "об'єктів", на які спрямоване творче обдарування (філософське чи поетичне), не повинна заступати нам моменту глибокої внутрішньої спорідненості, а врешті, першопочаткової

близькости філософії і поезії. На цю особливість XX століття вказував Мартін Гайдеґґер. Зрештою, схожі думки висловлювалися ще в часи античности: на відміну, скажімо, від історії, вважав Платон, поезія і філософія близькі за своєю природою і призначенням уже хоча б тому, що говорять не про те, що було, а проте, що повинно бути.

---

1. Т. Г. Шевченко, *Кобзар* (Київ, 1974), 212.

2. С. Киркегор, *Наслаждение и долг* (Киев, 1994), 17.

3. J. Slök, *Christentum mit Leidenschaft. Ein Weg-Weiser zur Gedankenwelt S. Kierkegaards* (München, 1990).

4. Г. Грабович, *Шевченко як міфотворець* (Київ, 1991), 6-17.

5. W. Dietz, *S. Kierkegaard, Existenz und Freiheit* (Frankfurt am Main, 1993), 4.

6. Див.: K. P. Liessmann, *Kierkegaard. Zur Einfuhrung* (Hamburg, 1993), 162.

7. Див.: *Мыслители русского зарубежья. Бердяев. Федотов* (Санкт-Петербург, 1992), 373.

8. С. Кьеркегор, *Страх и трепет* (Москва, 1993), 60.

9. О. Пріцак, "Шевченко — пророк", *Сучасність*, № 5, 1989, 111.

10. Т. Г. Шевченко, "Щоденник. Запис від 1.07. 1857", *Зібрання творів у п'яти томах*, (Київ, 1979), т. 5, 43.

11. М. Ю. Лермонтов, *Избранные произведения* (Львов, 1983), 273.

12. І. М. Дзюба, "Шевченко і Шіллер: візія ідеального стану суспільства", *Сучасність*, № 3-4, 1996, 90.

13. Т. Г. Шевченко, *Кобзар* (Київ, 1974), 524.

14. Ю. Шерех, *Третя сторожа* (Київ, 1993), 219.

15. С. Кьеркегор, *Страх и трепет* (Москва), 251.

16. Т. Г. Шевченко, *Кобзар* (Київ, 1974), 16.

17. Там само, 519.

18. С. Кьеркегор, *Страх и трепет* (Москва, 1993), 25.

19. Там само, 38.

20. Т. Г. Шевченко, *Кобзар* (Київ, 1974), 53.

21. Там само, 279.

22. Там само, 207.

23. Там само, 15.

24. С. Киркегор, *Наслаждение и долг* (Киев, 1994), 34-35.

25. В. Шекспір, *Твори у шести томах* (Київ, 1986), т. 5, 32.

26. Т. Г. Шевченко, *Кобзар* (Київ, 1974), 39.

Євген Нахлік

ШЕВЧЕНКО В ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ВАСИЛЯ ПАЧОВСЬКОГО

У довгім шерегу різних інтерпретацій Шевченкової поезії ориґінальністю, концептуальною продуманістю і викінченістю відзначається та, яку з молодечим викликом зарепрезентував на початку XX ст. Василь Пачовський. У трагедії "Сон української ночі" він наблизився до трактування, оцінки та пропаґанди Шевченкової поезії з національно-державницьких засад.

"Сон української ночі" з яскраво виявленою ідеєю самостійної України був закономірною появою в українському суспільно-політичному житті початку XX ст. Якщо в 1870-1880-х роках серед галицько-української інтеліґенції під впливом Михайла Драгоманова поширився "радикально-соціяльний" рух, то з 1890-х років почав формуватися рух "національно-радикальний", інспірований Михайлом Грушевським. Уже на зламі XIX-XX ст. в українському політичному русі був проголошений і прийнятий для реалізації постулат політичної самостійности України. В Галичині концепцію "самостійности політичної України" — як "*conditio sine qua non* її економічного і культурного розвою, услів'є взагалі — *можности* її екзистенції" вперше обґрунтував "молодий" радикал Юліян Бачинський у невеликій книжечці "Україна irredenta" (нап. у 1893-1894 рр., вид. у Львові 1895 р.).[2]

У 1890-1894 рр. Іван Франко ще стояв на засадах федеративної концепції М. Драгоманова і разом з ним та Михайлом Павликом різко критикував спроби молодих українських соціялістів (Юліяна Бачинського, В'ячеслава Будзиновського, Івана Гриневецького, Володимира Охримовича) внести до програми Русько-української радикальної партії (РУРП) ідею "самостійної руської держави", мотивуючи тим, що створення її не тільки неможливе, а й було б шкідливим для "робучого люду".[3] Однак 1895 р. він уже висловив надію на "осущення" державної незалежности України в загалом схвальній рецензії на згадану книжку Ю. Бачинського (*Житє і слово.* Львів, 1895, т.. 4, кн. 6), а згодом підтримав "ідеал національної самостійности" і соборности України у статті "Поза межами неможливого" (*Літературно-науковий вістник.* Львів, 1900, т. 12, кн. 10).

Завдяки зусиллям "молодих" радикалів і переходу на самостійницькі позиції І. Франко на IV з'їзді РУРП, що відбувся 29 грудня 1895 р., вже по смерті М. Драгоманова, постулат "повної самостій-

ности політичної русько-українського народу" був внесений до партійної програми уперше в історії нашого політичного руху. Щоправда, на той час жодне інше галицьке політичне угруповання не поділяло його. Та з виникненням Української національно-демократичної партії (1899) ідея державної самостійности України стала вже головним гаслом українських змагань у Галичині.[4]

На Наддніпрянщині ідею "одної, єдиної, нероздільної, вільної, самостійної України від Карпатів аж по Кавказ" і виборення її усіма засобами" — і "боротьбою культурною", і "боротьбою фізичною силою" — висунув Микола Міхновський[5] у промові на Шевченківському святі в Полтаві та Харкові 1900 р. (того ж року її текст вийшов у Львові окремою брошурою без зазначення прізвища автора з промовистою назвою "Самостійна Україна", ставши в перший період діяльности програмою Революційної української партії, утвореної тоді ж на Наддніпрянщині). Того ж таки 1900 р. 14 липня н. ст., ідею "здвигнення самостійної української держави" і завдання "всі змагання і всі сили української нації [...] справити в напрямі здвигнення власного українського державного організму" було схвалено в резолюції другого віча української академічної молоді у Львові, яке ствердило, що "тільки самостійна національна держава є одинокою формою, в якій можливий правильний розвій народу в сучасности і на будуче".[6]

Безпосередній учасник цього історичного віча В. Пачовський згодом у трактаті "Конструктивні ідеї державности та космічна місія української нації", виголошеному в Перемишлі 1933 р., згадував, що "ідея самостійної України" була "проголошена університетською молоддю на вічі у Львові 1900 р. разом з брошурою Революційної Української Партії пера Міхновського... Хоч українська молодь 1900 р. проголосила ідею на взір державних народів, не ясуючи докладно її змісту, — то як поставлено резолюції про ідею Самостійної України, усі учасники віча зірвалися, як орли, і заспівали з повної груди "Ще не вмерла Україна". Я плакав ревно і бачив, як у більшости присутніх з очей ринучі сльози, бо всі прийняли то як воскресення Нації емоційно, цілою душею і глибиною чуття".[7]

Наголосивши, що "провідною ідеєю" "Сну української ночі" Пачовського є утвердження "ідеалу України irredent-и" (себто державної самостійности України), Петро Карманський назвав п'єсу "першою смілою пробою синтези наших змагань суспільно-політичних під нинішню хвилю, першою пробою зробити реасюме поетичне наших сил і стежок у змаганню до політичної і соціяльної емансипації і пробою витичення дороги в будуччину.[8]

Дійство у цій п'єсі не відбиває конкретно-історичних подій — воно перенесене у сферу національного духу і подане в художньо-

умовній формі — власне, як образне втілення філософсько-історичних роздумів Пачовського над кардинальними проблемами української історії. Позаяк у трагедії виражені національно-історіософські візії, то й названа вона "Сном української ночі"; її жанр сам автор визначив згодом як "містерію". Серед дійових осіб твору — Вона (Україна), Дух Богдана, Богун, Мазепа, Орлик, Палій, Калнишевський, Залізняк, Гонта, "духи мужиків", Марко Проклятий ("душа люду"), Боян, Гоголь, Драгоманів і — Шевченко. Майже кожен з персонажів утілює якийсь стереотип національного суспільно-політичного мислення і діяння. Різні національні і соціяльні рухи й ідеї та їх репрезентантів у сучасній Україні і її багатовіковій історії автор оцінює з погляду того, яку роль — позитивну чи неґативну — вони відігравали і відіграють у боротьбі за незалежність. Під цим поглядом він розглядає і поетичну спадщину Шевченка.

Державницьку ідею у "Сні української ночі" символізує образ "золотого вінця", що його мають скувати сини для Матері-України, — увінчана ним, як провідною зорею, Вона поведе повсталий народ до високої, достойної мети — виборення власної державности. У фантастично-символічному світі п'єси суспільно-політичні рухи й історичні діячі України, зосібна Шевченко, оцінює Пачовський за тією роллю, яку вони відіграли, фігурально кажучи, у виготовленні "золотого вінця", тобто в прищепленні нації державницького ідеалу. На думку драматурга, творчий доробок Шевченка, якщо розглядати його під цим кутом зору, не є невразливим: так, Демон (за авторським поясненням, "Дух тьми, зневіри, пересадного критицизму, блудного поступовання по стороні слабшого, розваги і тривоги по стороні міцнійшого"[9]) знайшов у ній підстави для зловтіхи та в'їдливого глузування з поета:

Тарасе о, минув той час, минув
як міг ти ниткою вінець зв'язать,
м і г н и т к у с л о в о м г е н і я с к у в а т ь,
так що ж — ти царський кнут узяв
від Гоголя та й про вінець забув,
мужицьку кров побачивши нараз
на кнуті, — як дитина, заридав,
сльозами кров ту з кнута обливав!
Що з того, що ти кров ту запалив,
к о л и н а р о д о м л ю д у с в о г о н е з р о б и в!

Тим-то, зловтішно твердить далі Демон, і досі "нитки ще такої в вас нема, щоби стягнула люд під ваш вінець", а тим часом —

що ваш вінець,
без люду? Мрія, і на тім кінець!
Хоч чує люд у тьмі на собі кнут,
та він осліп і не порве ще пут —
бо не побачить ще вінця тепер,
жиє без ціли, жде, аби умер...
Сам схаменись тепер, Тарасе, час
тепер на бунт?.. Тепер над тьмою мас
заплач, закрий лице і плач тепер!.. (стор. 93-94)

І Шевченко (як персонаж драми) відчуває, що в цих словах криється гірка правда, позаяк і його вина є в тому, що "люд у тьмі" не став народом, бо й досі "жиє без ціли" державницької, не готовий іще до збройного повстання за самостійну Україну ("Шевченко, глубоко засмучений, стоїть в кровавім світлі, а дим кровавий стелиться у стіп його, не закриваючи його грудь, а по коліна" — стор. 94). Характерна деталь: "дим кровавий" закриє поета не "по грудь, як усіх" (Сагайдачного, Ю. Хмельницького, Виговського, Немирича, Тетерю, Брюховецького, Мазепу, Орлика, Гордієнка, Полуботка, Калнишевського, митрополита Тукальського, Гоголя, Драгоманова), а тільки "по коліна", себто провина його перед нацією, а відповідно, і відчуженість, віддаленість від рідного народу, в уяві автора п'єси менша, ніж цих діячів української історії.

У примітці до процитованих слів Демона Пачовський, зазначивши, що "Шевченко — найбільший український поет", водночас з жалем констатував, що "Струна мужицького болю приглушила в його гарфі всі струни про самостійність українського народу — сей зворот повстав під впливом пересадного критицизму російських істориків та хибного осуду про бувальщину України" (стор. 293). Визнаючи за Шевченком величезні заслуги в боротьбі проти кріпосного права (у брошурі "Галичина і Наддніпрянська Україна", виданій 1919 р., він навіть писав, що "під голосом поезій Шевченка і опінії російський уряд зніс кріпацтво [...][10])" , Пачовський усе ж усвідомлював, що після реформи 1861 р. антикріпосницькі тенденції у "Кобзарі" втратили свою актуальність.

Не час було ридать ціле житя,
щоб з люду розв'язати повивач, —

устами того ж Демона дорікав він Тарасові, —

цар розв'язав його! — і що ж твій плач?..
Дивися, те сліпе твоє дитя

ти притулив ще більше до царя,
а місто* ниткою зв'язать вінець
України, ти ниткою зв'язав
осліплу душу мас з царями тьми!
Тепер для люду не вінець — зоря, —
а цар, що пута розкував, за ним піде той люд на вас,
бо ідол-цар трясе душею мас [...] (стор. 94)

Що гірше, доводить Пачовський у тій-таки примітці, тенденційні інтерпретатори "піднесли струну мужицького болю у Шевченковій поезії під небеса, а ударили рівночасно на гетьманів за їх "здирства", йдучи сліпо за голосом російських істориків, без тепла до великої їх ідеї, якою є стремлінне до синтези держави. Через те Шевченко так довго не міг вплинути на розвій національного ідеалу. Так Шевченко став тільки яко мужицький поет, а Шевченко-національ стрінувся з осудом: "То романтичні мрії!" (стор. 293).

На противагу М. Драгоманову, який доводив, що українофільство Шевченка не дало йому змоги виробити "ясної й міцної думки про широкий громадянський проґрес" і найціннішими у його поетичному доробку є "неполітичні" вірші й поеми, "найважливіші картини щоденного життя", показ "звичайного горя од теперішніх порядків, горя соціяльного, горя солдатчини [...], наймів",[11] на противагу інтерпретаціям "Кобзаря", запропонованим І. Франком і Павлом Грабовським,[12] Пачовський з жалем констатував, що оплакування Шевченком тяжкої селянської долі приглушило національно-патріотичне, державницьке звучання його поезії ("всі струни про самостійність українського народу"). Якраз цю національно-революційну спрямованість низки романтичних творів автор "Сну української ночі" трактував як найзначливішу в "Кобзарі" — усупереч соціяльно-радикальній, реалістичній течії в українській суспільно-політичній думці та літературознавстві останньої третини XIX ст., представники якої (М. Драгоманов, І. Франко, П. Грабовський) висвітлювали творчу спадщину поета переважно крізь призму соціяльно-критичного та соціяльно-психологічного аналізу.

Була ще одна традиція у сприйманні Шевченка українськими освіченими колами XIX — поч. XX ст. — народницька, про неї з обуренням і сарказмом писав згодом Євген Маланюк: "Так звульґаризувати Шевченка, як це пощастило зробити українській інтеліґенції, не міг би ніякий національний ворог. [...] Весь Прометеїв запал, вся пророча висота, вся нелюдськість змісту його таких на позір "людських" слів для більшости інтеліґенції були порожнім місцем.

---

* (тобто замість. — Є. Н.)

Бралось від Шевченка те, що не вимагало жадних зусиль, отже "садок вишневий коло хати" та славетний кожух із шапкою ("народницький" дух не зносив Шевченкового сурдуту і диплома Академії Мистецтв!)".[13]

Напередодні епохальних визвольних змагань XX ст. Пачовський заповзявся представити творця "Кобзаря" в іншій іпостасі", — такій, яка б протистояла соціяльно-радикальній і народницькій традиціям його сприймання. У трагедії Шевченко фігурує не стільки як "мужицький поет", скільки як "націонал український", поет-державник, пророк, революціонер.

Поштовхом до створення такого образу послужило Пачовському, гадаю, націоналістичне, державницьке переосмислення постаті Шевченка в "Самостійній Україні" М. Міхновського. На думку автора, не позбавленого упереджености й категоричности в оцінці попередників, "первозвісника сучасного політичного українства — Шевченка не зрозуміло ані його покоління, ані поблизькі до нього. Коли Шевченко своїми стражданнями й смертю освятив шлях боротьби за волю політичну, національну та економічну українського народу, то поблизькі до нього покоління з так званого українофільського табору на своїм прапорі написали: "Робім так, щоб ніхто, ніколи, нігде не бачив нашої роботи!"

Сі покоління "білих горлиць" своїм псевдопатріотизмом деморалізували ціле українське суспільство в протязі півстоліття. Налякані стражданнями Шевченка, а почасти й прикростями, яких зазнали його товариші, сі покоління виплекали цілий культ страхополохства, виробили цілу релігію лояльности, сі покоління своїм нечуваним сервілізмом, своєю безідейністю, своєю незвичайною інертністю відіпхнули від себе цілий ряд рухів молодіжи, що стояли на українсько-національному ґрунті. [...]

Сі покоління надали українофільству характер недоношеної розумом етнографічної теорії. Сі покоління самі найліпше назвали себе українофілами, себто людьми, що симпатизують Україні. Вони не хотіли навіть звати себе українцями. Тактика й політика українофілів довела до того, що ціла молода Україна з відразою від них одсахнулася, симпатій же старої України вони не змогли собі приєднати. Так українофіли лишилися без потомства, і сучасна молода Україна уважає себе безпосереднім спадкоємцем Шевченка, а її традиції йдуть до Мазепи, Хмельницького та короля Данила, минаючи українофілів. [...] Часи вишиваних сорочок, свити та горілки минули і ніколи вже не вернуться. Третя українська інтеліґенція стає до боротьби за свій народ, до боротьби кривавої і безпощадної".[14]

У структурі п'єси Шевченкові відведена роль безпосереднього учасника фабульних перепетій, — духовного наставника нації, пал-

кого натхненика її самоствердження та гнівного викривача жалюгідних виявів у її життєдіянні, а також своєрідного ментора, котрий супроводжує повчальними репліками, категоричними застереженнями, страшними прокляттями й апокаліптичними пророцтвами, умовно-символічні сцени національного, часом трагікомедійного, дійства, у яких беруть участь "окаянні діти" України (гетьмани, студенти, піп, пан, міщанин, офіцер, цензор, газетяр та ін.). Для цього Пачовський вибрав із "Кобзаря" найхарактерніші, найзлободенніші, на його погляд, фраґменти, змодифікував їх, змінивши деякі слова, і доповнив окремими власними рядками; у кількох монологах, укладених в уста трагедійного Шевченка, драматург поєднав уривки з різних творів, а в деяких випадках ще й завіршував шевченківські образи та вислови.

У "Сні української ночі" Шевченко, як дійова особа, постає насамперед речником національної консолідації, класового примирення, "братолюбія", об'єднання всіх суспільних верств, усіх сил української нації навколо ідеї національного визволення. Говорить він найчастіше "з глибини сцени" і до того ж "придавленим, розпучливим голосом", а одного разу — і "криком", бо гостро переймається втратою національної незалежности, "царською своєволею", пануванням "катів", а найдужче — духовним занепадом нації, ницістю і мізерністю вчинків "окаянних дітей". До глибини душі поета обурюють явища національного запроданства, яничарства:

Доборолась Україна
до самого краю —
грше царя рідні діти
її розпинають. (стор. 135)

Цей уривок із послання "І мертвим, і живим..." драматург актуалізував, замінивши образ "ляха" на образ "царя".

Зображений Пачовським Шевченко спрямовує вістря своєї нещадної критики не тільки проти національних перевертнів та колаборантів — високопоставлених, і рядових, а й проти панівних станів нації, котрі визискуванням народу посилюють соціяльну напругу, сіють зерна національного розбрату:

Не вам, не вам,
підніжки царськії, лякеї,
донощики і фарисеї,
за правду пресвятую стать
і [за] свободу. Розпинать
а не любить ви вчились брата!

О роде суєтний, проклятий,
коли ти видохнеш? (стор. 133)

(У "Юродивому": "Підніжки царськії, лакеї / Капрала п'яного! Не вам, / Не вам в мережаній лівреї, / Донощики і фарисеї" — і далі, як у "Сні української ночі"[15]). Символом "надужитя гетьманів над людом", як пояснив автор в одній з приміток (стор. 294), виступає в п'єсі "дим сірковий", що закриває проводирів від народу.

Гострі звинувачення поета на адресу "роду суєтного" волею Пачовського переростають у цьому ж монолозі у страшні прокляття і трагічні пророкування:

[...] повстане люд,
упаде цар, настане суд —
не стане вашого кумира —
в кайдани люди окують,
розпнуть, розтрощать, рознесуть —
і вас не стане!.. (стор. 133-134)

Порівняймо у Шевченковому вірші "Осія. Глава XIV" слова автора, звернені до "лукавих чад" України: "[...] всюди / Вас найде правда-мста; а люде [...] / Уловлять і судить не будуть, / В кайдани туго окують, / В село на зрище приведуть, / І на хресті отім без ката / І без царя вас, біснуватих, / Розтнуть, розірвуть, розіпнуть [...]" — II, 269).

В іншому місці п'єси трагічними видіннями майбутніх національних катаклізмів Шевченко застерігає "окаянних дітей":

Схаменіться, будьте люди,
бо лихо вам буде:
розкуються незабаром
заковані люди;
настане суд, заговорять
і Дніпро, і гори,
і потече сторіками
кров у синє море
дітей ваших... (стор. 127; дослівний уривок із послання "І мертвим,
і живим...")

Одна з провідних ідей "Сну української ночі" виражена поетичним закликом Шевченка до національного єднання, братолюбства в ім'я вільної демократичної України:

Обніміте ж, брати мої,
найменшого брата, —

нехай мати усміхнеться
заплакана Мати! (стор. 132; рядки з того ж таки послання)

Високо підносячи Шевченка як співця національної згоди і братерства, Пачовський близько підходив до позиції Пантелеймона Куліша, подібно до нього протиставляючи гасло національної консолідації соціяльній ворожнечі всередині українського суспільства, що виснажувала сили нації і перешкоджала розвиткові. Та якщо в уявленні Куліша згуртування нації мало б відбутися навколо ідеї національно-культурного поступу (як єдино можливого на той час шляху збереження українського народу, його національної своєрідности), то Пачовський розглядав національне єднання як необхідну передумову і запоруку успішного національно-визвольного повстання в Україні і створення самостійної держави.

Тим-то у "Сні української ночі" Шевченко постає в образі не тільки речника національної згоди, а й поета-революціонера, котрий закликає народ звільнитися з-під московського ярма шляхом збройного виступу. У його розгорнутих монологах, скомпонованих Пачовським із уривків різних творів поета, натхненні революційні звернення переплітаються з оптимістичними пророчими візіями. Для прикладу наведу один з таких монологів повністю, помістивши поряд відповідні фраґменти з "Кобзаря":

Прокиньтеся і вставайте,
кайдани порвіте!
Встає пожар, і диму хмара
святеє сонце покрива!
І стала тьма, і од Уралу
аж до Карпат та до Аралу
скипіла в озерах вода,
палають села, города,
повстали люди, виють звірі —
ба й за Тоболом, у Сибірі
в снігах зриваються вже люди,
на ката вилами ідуть —
розпнуть, розірвуть, рознесуть!..
Настане суд, а вітер [з] поля
дихне, погне і полама,
пропаде царська своєволя,
сама скупається, сама
у своїй крови!.. Плач великий,
на місце львиничого рика,
почують люди — і той плач,
нікчемний, довгий і поганий,
межи людьми во притчу стане —

Поховайте та вставайте,
Кайдани порвіте[...].
("Як умру, то поховайте..." — І, 268)

Святеє сонце покрива,
І стала тьма, і од Уралу
Та то Тингиза, до Аралу
Кипіла в озерах вода,
Палають села, виють звірі
І за Тоболом, у Сибірі
в снігах ховаються.
("У бога за дверима лежала сокира..." — ІІ, 74).

Вітер з поля
Дихне, погне і полама.
І ваша злая своєволя
Сама скупається, сама
В своїй крові. Плач великий
Вомєсто львичищого рика
Почують люде. І той плач,
Нікчемний, довгий і поганий,
Межи людьми во притчу стане,

самодержавний царський плач!..
Уставайте, Всеросія,
дряхла домовина,
розвалиться, а з-під неї
встане Україна!!

Борітеся, поборите,
вам Бог помагає —
за вас сила, за вас воля
і правда святая! (стор. 151-152)

Самодержавний отой плач!
("Подражаніє Ієзекіїлю. Глава 19" — II, 266-267)
Церков-домовина
Розвалиться... і з-під неї
Встане Україна.
("Великий льох" — I, 233)
Борітеся — поборите,
Вам Бог помагає!
За вас правда, за вас сила
І воля святая!
("Кавказ" — I, 247)

Під пером Пачовського Шевченко-революціонер виступає водночас в іпостасі романтичного поета-богоборця. Окремі фрагменти з "Кобзаря", у яких поет звертається до Бога з проханням звільнити народ з-під гніту "катів", драматург робить категоричнішими, ніж вони у є Шевченка, або й навіть наповнює їх богоборчими тенденціями. У "Давидових псалмах" переспіваних Шевченком, читаємо: "Встань же, Боже, / Вскую будеш спати, / Од сльоз наших одвертатись, / Скорби забувати! / Смирилася душа наша, / Жить тяжко в оковах! / Встань же, Боже, поможи нам / Встань на ката знову" (I, 259). Пачовський по-своєму переробив ці вірші і, крім того. вставив у них рядки з комедії "Сон", але знову ж таки не в адекватній передачі ("Пошлем думу аж до бога, / Його розпитати, / Чи довго ще на сім світі / катам панувати" —I, 183), а у власній редакції, у якій висловив докір Богові і переклав на Нього відповідальність за панування "катів":

Боже, Боже, вскую будеш
на небі дрімати?!
чи довго даш на тім світі
катам панувати?
Смирилася душа наша —
та більше не може!! (стор. 136)

Подальша ж частина цього монологу, вкладеного в уста Шевченка, складається з переробленого фрагменту з поеми "Кавказ". У "Кобзарі": "Коли одпочити / Ляжеш, Боже, утомлений? / І нам даси жити! / Ми віруєм твоїй силі / І духу живому. / Встане правда! Встане воля! / І тобі одному / Помоляться всі язики / Вовіки і віки. / А поки що течуть ріки, / Кровавії ріки!" (I, 246). У трагедії Пачовського:

Та засни, засни навіки,
утомлений Боже,
і остав нас — і без Бога
порвемо окови, —
вирвем серце, вирвем слово,
закуване слово!!
Встане правда, встане воля
навіки, навіки
а під Богом — течуть ріки,
кривавії ріки!! (стор. 136)

Як видно, в уривку з поеми Шевченка, крім докорів Богові, звучить і віра в Божу "силу" та "дух живий", у торжество Божої правди. У монолозі ж, який Шевченко виголошує у "Сні української ночі", домінує віра в український народ, його спроможність власними силами вирватись з-під імперського ярма. Такою корекцією шеченківського тексту Пачовський прагнув надихнути сучасників на активну боротьбу за національну незалежність.

Прикметно, що в "Сні української ночі" автор особливо старався передати революційний оптимізм Шевченка, задля чого вибрав з "Кобзаря" два характерні уривки: "будительський" заклик Івана Гуса з поеми "Єретик", перейнятий надією на людські сили ("Боже! Боже! [...] / За що закрив їх добрі очі, / І вольний розум окував / Кайданами лихої ночі!.. / Прозріте, люди, день настав! / Розправте руки, змийте луду. / Прокиньтесь, чехи, будьте люди [...]" — І, 202), і рядки з вірша "Бували войни й військовії свари..." ("[...] і без сокири / Аж зареве та загуде, / Козак безверхий упаде, / Розтрощить вашого кумира, / Людськії шашелі" — ІІ, 304). По-своєму переробивши й об'єднавши ці фраґменти, драматург вклав в уста Шевченка такий монолог:

Боже, Боже,
За що закрив їй добрі очи
і вільних розум окував
кайданами лихої ночі?!
Просніться, діти, змийте луду,
розправте руки, будьте люди!
Настав великий день пожару...
Ударить грім — і крикне кара
з приземної, грізної хмари, —
грім зареве і загуде,
козак безверхий упаде,
розтрощить трон, порве порфиру, —

роздавить темного кумира
людських вішателів... (стор. 155)

У цьому тексті показовою є не тільки українізація першоджерела (замість слова *"чехи"* вжито слово *"діти"*), а й заміна Шевченкового вислову *"без сокири"* революційним образом *"грому"*. Як відомо, автор "Кобзаря", мріючи про національну незалежність і соціяльну справедливість, покладав надії то на збройне повстання народу (крім відомого заповіту, поезія "Я не нездужаю, нівроку...", де є такі рядки: "А щоб збудить / Хиренну волю, треба миром, / Громадою обух сталить, / Та добре вигострить сокиру, / Та й заходиться вже будить" — II, 236), то на "апостола правди і науки", допускаючи можливість здійснити проґресивні соціяльні перетворення культурно-просвітительськими засобами. Про останнє свідчать пророчі видіння в "Неофітах" ("І без огня, і без ножа / Стратеги Божії воспрянуть. / І тьми і тисячі поганих / Перед святими побіжать" — II, 226) і вже цитований вище уривок з вірша "Бували войни і військовії свари...", де вжито вислів *"без сокири"*, про який Е. Маланюк зазначив: "Це Шевченко виразно натякає саме на тих добролюбових і чернишевських, що "всєроссійсько" закликали "К т о п о р у зовітє Русь" і чиїм товариством і "впливами" совєтські писарі нині компромітують Шевченка".[16]

Пачовський же був послідовним прихильником ідеї виборення української державности шляхом добре організованого всенародного збройного повстання. Цим і пояснюється те, що в трагедійному монолозі Шевченка з'явився образ *"великого дня пожару"* і відбулася заміна вислову *"без сокири"* на образ *"грому"* як символу національно-демократичної революції.

З тієї ж причини у знаменитий вислів Шевченка ("Коли / Ми діждемося Вашінгтона / З новим і праведним законом? / А діждемось-таки колись" — II, 230) драматург вніс такі зміни: "Коли / ми діждемося Вашінгтона! / Діждемося — повстане люд, / упаде цар, настане суд [...]" (стор. 133). Замість Шевченкової ідеї "нового і праведного закону", яка була виявом поетових сподівань на здійснення назрілих політичних перетворень реформістським, правовим шляхом, Пачовський виразив ідею всенародного антицарського, антиімперського повстання.

Однією з головних у цій п'єсі є проблема співвідношення в народно-визвольному русі ідеї національної і соціяльної революції, ідеалу національної держави й ідеалу суспільства соціяльної рівности і справедливости. "Мій перший твір державницького змісту з часу бурі і натиску "Сон української ночі" [...], — з гордістю писав про своє трактування цієї проблеми сам автор, — ще 1903 р.

перед першою революцією проповідував примат національної ідеї (символом: *золотий вінець*) перед соціяльним переворотом (символом: *огнистий меч*) — на сході Европи".[17]

У цій "містерії" Пачовський, за його словами, висунув "ідею утворення Самостійної України в етнографічних границях" і "вивів боротьбу течій серед студентства, себто: одної, яка хотіла тільки звалити царат "мечем", та другої, яка хотіла зразу поставити ідею Самостійної держави "золотим вінцем" України. Але на це націоналістичне гасло ще тоді, — з жалем згадував письменник 1933 р., — не відгукнувся голос загалу інтеліґенції, не то міліонів".[18]

В аспекті порушеного в "Сні української ночі" питання про співвідношення національного й соціяльного у визвольній боротьбі чільне місце належить образові Марка Проклятого, який уособлює, згідно з авторським поясненням, "душу люду". В інтерпретації Пачовського фолькльорно-мітологічна постать вічного мандрівця символізує темну, стихійну силу простолюду, національно несвідому масу, яка керується соціяльно-бунтарським інстинктом і через те раз у раз виявляється маріонеткою лукавих політиканів, як чужинників, так і родимців.

У містерійно-трагедійному дійстві "Сну української ночі" саме Марко Проклятий спричинився до поразки національно-визвольного повстання ("бунту воскресного мас" — стор. 287), на яке підняли український народ гетьмани Б. Хмельницький, М. Залізняк та ін. "Царство тьми" (стор. 286) побороти не вдалося, і Україна-мати потрапила в царські застінки тому, що "люд цілий", за поясненням Залізняка, який уособлює в п'єсі мудрого ватажка-державника, "звалився не на Чорний шлях — / а вдарив на церкви і двори" (стор. 286) під орудою Марка Проклятого. Чорний шлях же в трагедії Пачовського символізує національно-визвольну спрямованість народного повстання.*

Образ Марка Проклятого, якого змалював Пачовський, ("руїнника-революціонера", за висловом Вячеслава Липинського[19]) символізує бунтівні, руйнівні сили українського народу, а Маркова діяльність — внутрінаціональні криваві конфлікти (класові, родинно-побутові),

---

* Чорний шлях — це реалія історично-географічна (починався біля Дніпра, між устями річок Сокорівка та Носачівка і стелився через запорозькі степи й Поділля до Львова; татари здійснювали ним набіги в Польщу) і літературна (у "Гайдамаках" Шевченка: "Шануйтеся ж, вражі ляхи [...]: Йде Залізняк Чорним шляхом, За ним гайдамаки"; "Горить сміла, Смілянщина кров'ю підпливає. Горить Корсунь, горить Канів, Чигирин, Черкаси; Чорним шляхом запалало і кров пролилася Аж у Волинь" — I, 81, 88)

безцільний стихійний протест суспільних низів проти соціяльного та національного гноблення.

Як же співвідносяться один з одним в уяві Пачовського образи Шевченка і Марка Проклятого? Шевченко ж був речником не тільки національного, а й соціяльного визволення, він виразив протест покріпаченого селянства проти поміщицького гноблення, розпалював бунтарські (антипанські) пристрасті серед народних мас і формував у них соціяльно-визвольні ілюзії, одне слово, творив Марка Проклятого — такого, яким згодом зобразив його Пачовський. Небезпідставно Микола Хвильовий у "Вальдшнепах" устами Дмитра Карамазова дорікав Шевченкові за те, що він навчив українців безцільно бунтувати по-гайдамачому (хоча, звісно до цього не зводиться ідеологічна спрямованість багатогранної поезії Шевченка: він був також виразником ідей національної згоди, класового примирення на ґрунті демократизму, християнського братолюбства).

Прямо питання про відповідальність Шевченка за підбурення селян до збройних виступів селян до збройних виступів проти поміщиків і попів автор "Сну української ночі" не ставить, обмежуючись докорами поетові за ридання над недолею кріпаків ("струну мужицького болю"). Але що характерно: після глумливих звинувачень Демона на початку п'єси Шевченко мовби хоче виправдати себе перед судом історії і нащадків — він виступає тільки як речник національної згоди і боротьби за незалежну українську державу.

Згідно з ідейно-образною системою "Сну української ночі", всенародне повстання проти царизму матиме успіх, якщо вдасться викувати Україні "золотий вінець" і повести за ним народ — себто домогтися, аби державницькою ідеєю проймалися всі верстви українського суспільства, і щоб цій пріоритетній меті — організованій боротьбі за створення самостійної держави — були підпорядковані стихійні сили повсталих мас. До цього й закликає в п'єсі Шевченко, в чиї слова Пачовський ввів символічну ідею "золотого вінця":

Вставайте, ламайте
кайдани, порвіть —
порвіте, ударте,
вінець докінчіть! (стор. 139;

у вірші "Як умру, то поховайте...": "[...] вставайте, / Кайдани порвіте / І вражою злою кров'ю / Волю окропіте" — І, 268).

За якийсь час після закличних слів України, звернених до студентів ("Вставайте, діти, вже зоріє, / кінчіть вінець мій з моїх ран — / народ чекає, шлях чорніє, / земля гуде, летить Богдан!.." —

стор. 144), Шевченко знову повторює: "Прокиньтеся і вставайте, / кайдани порвіте!.." (стор. 144).

Це вкладення в уста поета символічного образу "вінця" вельми істотне: революційним закликам реального Шевченка, у яких ідеї національного та соціяльного визволу звичайно злиті воєдино, драматург надає визначеної державницької спрямованости. Образ Шевченка у "Сні української ночі" державницьки акцентований.

Пропаґуючи державницьку ідею, Пачовський не обмежився виправленням у деяких Шевченкових текстах, а навіть вдався до протиставлення власних поглядів позицій поета. За спостереженням Мирона Степняка, драматург "підкреслює доконечну потребу об'єднання всіх суспільних верств навколо національної справи", тимто словам Шевченкового "Заповіту" протиставляє полемічну репліку Сміхунчика (образного втілення в п'єсі власного "я"):

З твоїх мрій виворіт
блисне мій заповіт:
Уха вмийте, очі вмийте,
невольних кропіте
доброю своєю кров'ю
і тоді порвіте!

Тобто, пояснював дослідник, "спочатку всі об'єднайтесь заради національного визволення, промийте очі "сліпому дитяті", українському селянинові, що грабує панські маєтки, а не змагається з москалем, — і разом вдарте нацією на націю. Ми бачимо, що нація й національна держава — для Пачовського абсолют, самоціль, міра всіх речей; в ім'я неї поет засуджує всі інші програми — й матеріялістичні, й ідеалістичні. Щоправда, національне визволення поєднується в нього з соціяльним, самостійна Україна в уяві Пачовського повинна бути соціяльною державою. Але, правду кажучи, поєднання національного й соціяльного в трагедії вельми не міцне.[...] нам здається, що в Пачовського — автора "Сну української ночі" — націоналіст бореться з соціялістом".[20]

Прикметно, що в "містичному епосі" "Золоті ворота", написаному (без закінчення) понад тридцять років після "Сну української ночі", "дух Шевченка" прямо критикує Марка Проклятого за його руїнницькі антинаціональні дії:

З'явився дух Шевченка із розвалля,
Як велетень огненний під зеніт,
А серце трісло в грудях від розжалля.

Такий, як нам писав свій заповіт,

І хулив Богу в хвилі розпечалля,
І Прометея розкував на світ.

І крикнув до Проклятого без хати:
"Поставив храм я з Богом унутрі,
Любов і правда — там, де син і мати;
Де братолюбіє, а не звірі!
Замість з Гетьманом одностайно стати,
Ти дав братів палити на кострі!"[21]

Так авторитетом Шевченка Пачовський послідовно боровся проти розпалювання соціяльно-бунтарських настроїв серед простолюду, вважаючи, що вони перешкоджають змаганням за відродження української державности. Подаючи образ Марка Проклятого в різних модифікаціях, не раз аж до самопереспівів, драматург упродовж чотирьох десятиліть уперто й наполегливо виступав проти руїнницьких сил усередині української нації, застерігав про ту небезпеку, яку таїть у собі для створення омріяної національної держави "кровава та сліпа товпа". "[...] українська маса, якої душею є Марко Проклятий, рішає в нас про всі події нашої післядержавної історії [...]", — з гіркотою констатував письменник в автобіографічних нотатках "Моя сповідь".[22]

Суб'єктивний, тенденційний образ Шевченка як поета-державника, націонала-революціонера, піднесений до ідеалу в "Самостійній Україні" М. Міхновського та "Сні української ночі" В. Пачовського, започаткував нову — національно-державницьку — традицію в трактуванні творця "Кобзаря" — традицію, що набула поширення в XX ст. серед діячів українського національно-визвольного руху (Дмитро Донцов, Степан Смаль-Стоцький, Євген Маланюк, Олександер Лотоцький, Леонід Білецький, Василь Барка та ін.).

---

1. І. Франко, *Зібрання творів:у п'ятдесяти томах* (Київ: "Наукова думка",1984), т. 41, 189.

2. Юліян Бачинський, *Україна irredenta (По поводу еміграції): Суспільно-політичний скіц* (Львів, 1895), 727.

3. Іван Франко, Михайло Павлик, "Руське державне право і народна справа", *Народ* (Львів, 1891), ч. 1, 9.

4. Детальніше див.: Я. Грицак, ""Молоді" радикали в суспільно-політичному житті Галичини", *Записки Наукового товариства імені Шевченка* (Львів, 1991), т. 222, 78-105; К. Кондратюк, *Нариси історії українського національно-визвольного руху XIX століття* (Тернопіль, 1993), 86-94.

5. [Михайло Міхновський] *Самостійна Україна: Промова* (Львів, 1900), 20.

6. *Молода Україна*, Львів, ч. 8, 1900, 308.

7. Василь Пачовський, *Світова місія України* (Перемишль, 1933), 4.

8. Петро Карманський, "Пачовського Василя "Сон української ночі"", *Діло,* Львів, ч. 261, 1907.

9. Василь Пачовський, *Сон української ночі. Трагедія* (Львів, 1903), 291. Далі покликаюсь на це видання у тексті, зазначаючи в дужках сторінку.

10. Василь Пачовський, *Галичина і Наддніпрянська Україна* (Кам'янець на Поділлю, 1919), 19.

11. М. П. Драгоманов, *Вибране* (Київ, 1991), 417, 358.

12. У надрукованому в "Літературно-науковому віснику" (1900. Кн. 6) огляді статті П. Грабовського про Шевченка, вміщеної в тобольській газеті "Сибирский листок" (1900), Франко, по суті, приєднався до міркувань засланого поета, який до "слабих боків музи батька Тараса" зараховував "його ідеалізацію минулого" і високо ставив такі "Характерні прикмети Шевченкової поезії", як "глибока та при тім здорова народність", "широкий гуманізм і любов, яким надиханий кожний рядок його творів, ті ідеали людського братолюбія, що підготовили і виховали ціле покоління людей, які з великою самопожертвою послужили народові в пору увільнення з кріпацтва", "багатий скарб найкращих загальнолюдських ідей" (І. Франко, *Зібрання творів у п'ятдесяти томах* (Київ: "Наукова думка", 1981), т. 32, 49-50).

13. Євген Маланюк, *Книга спостережень. Проза* (Торонто, 1962), т. 1, 14-15, 17.

14. Михайло Міхновський, *Вказана праця*, 18-20.

15. Т. Г. Шевченко, *Повне зібрання творів у дванадцяти томах* (Київ: "Наукова думка", 1989), т. 2, 230. Далі покликуюсь на це видання в тексті, зазначаючи римською цифрою — том, арабською — сторінку.

16. Євген Маланюк, *Книга спостережень. Проза*, т. 1, 68-69.

17. Василь Пачовський, "Моя сповідь", *Дзвони*, Львів, ч. 4, 1934, 156.

18. Василь Пачовський, *Світова місія України*, 6.

19. "Лист В. Липинського до В. Пачовського від 15.05.1924 р.", В. Пачовський, *Зібрані твори* (Філядельфія; Нью-Йорк; Торонто, 1985), т. 2, 47.

20. М. Степняк, "Поети "Молодої Музи"", *Червоний шлях*, Харків, ч. 1, 1933, 187.

21. Василь Пачовський, *Зібрані твори*, т. 2, 201.

22. Василь Пачовський, *Моя сповідь*, 160.

Марія Зубрицька

ФЕНОМЕНОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ КАТЕГОРІЇ ЧИТАЧА В ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Проблема читача як текстуального й позатекстуального елементу не стала об'єктом окремого дослідження шевченкознавців, тобто тексти поета тільки принагідно розглядалися як спільний простір письма і відчитування. Поезія взагалі, а поезія Шевченка зокрема, має сенс тільки тоді, коли ліричний монолог є одночасно діялогом. Цей діялог може мати як комунікативний, так і автокомунікативний характер. Скерованість поетового слова до когось, його діялогічна установка відкривають шлях до активного оживання тексту в будь-якій часо-просторовій системі культурних вартостей. На діялогічний характер поезії Шевченка вказує, зокрема Михайлина Коцюбинська: "Для інтонації Шевченкової поезії загалом характерна постійна настанова на співбесідника. Не завжди вона виявляється в канонічній формі звертання, але всюди відчувається як тло, як спрямування: присутність адресата, орієнтація на нього".[1]

Кожна епоха залежно від етично-естетичних вимірів, які в ній переважали, о-присутнювала сенс Шевченкової поезії, ре-актуалізувала її, по-своєму переживаючи значущість поетового слова, по-своєму переписуючи тексти поета, згортаючи або розгортаючи їх. Процес культурного функціонування текстів Шевченка в суспільстві закорінений у відкритості, просторовості його поетичного мислення, у вибіганні смислу поза межі зародку слова. Сьогодні можемо говорити про парадоксальність процесу відчитування поетичного світу Шевченка різними епохами, різними літературними методами. Слід наголосити, що цей парадокс криється у самій природі читання, яке передбачає більшу чи меншу деструкцію тексту і яке є певною формою його руйнування, а отже, передумовою його реалізації, продовжуванням його буттєвоздатності. Власне, феномен поезії Шевченка полягає в тому, що її можна розглядати і складати, конструювати і деконструювати, згортати і розгортати, описувати, дописувати і переписувати.

Отже, так чи інакше виникає одна з найскладніших проблем — проблема уміння читати шевченківський текст в усій його багатогранності та поліфункціональності. "Феноменологія читання" (термін належить Ж. Пуле) включає, з одного боку, свободу інтерпретації чи актуалізації та конкретизації смислового візерунку тексту, а тим самим відкриває перспективу глибинного процесу його

руйнування, а з іншого боку, передбачає шанобливе ставлення до нього. Саме на читача лягає велика спокуса користуватися свободою розгортання слова у просторі й часі, і не менш серйозна відповідальність за розкіш такого користування.

Світ Шевченкової поезії важко уявити без універсальної категорії "Ти", чи "Того іншого", до кого звернене поетове слово. У структурі Шевченкових текстів скрізь відкрито або приховано фігурує категорія "Іншого". В "Кобзарі" є ціла система звертань до когось, віддаленого в просторі, або до когось, віддаленого в часі. Окрему групу утворюють звертання до Когось, для кого категорія простору і часу не існують і взагалі не застосовуються. Мабуть, можна сказати, що така закодованість категорії "Ти" чи "Іншого" в поезії Шевченка є однією з характерних рис феноменологічного дискурсу. Феноменологічний дискурс має у Шевченка два базові рівні:

1) феноменологічний знак, який не має жодного означення, жодної історичної, культурної чи мовної межі (наприклад, поняття "Бог", "Світ", "Людина", "Правда");

2) характер вираження, який полягає в зовнішньому просторуванні внутрішньої думки (форми звертання, послання, реторичні фігури).

Цей інтенційний характер Шевченкового слова розрахований на існування категорії "Ти" (читача) і структурно враховує його існування. Шевченкові тексти немислимі без категорії читача як гомогенного елементу їхньої структури. Орієнтованість на уявного реципієнта як можливу модель свого співбесідника забезпечує широкий діяпазон інтерпретаційної спроможности. Часом текстологічний аналіз поезії Шевченка породжував взаємозаперечуючі висновки, як наприклад, бінаризм тверджень про атеїзм/релігійність поета, про мітологізацію/демітологізацію історії у його творчості тощо. Поява такого розмаїття варіянтів рецепції спровокована універсалізмом поетичного мислення Шевченка. "Позазнаходжуваність" та "позачасовість" (М. Бахтін) супроводжують усі ключові поняття художньої системи образів поета. Наприклад, у збірних поняттях, які найчастіше трапляються у "Кобзарі", а саме в поняттях "народ", "люди", "земляки", "світ", закодована модель універсального реципієнта. Ще у свій час академік С. Єфремов зауважив вертикальний і горизонтальний вимір Шевченкового поняття "люди": "Просто люди... Так просто і так надзвичайно гарно, дійсно по-людському висловив Шевченко свій широкий ідеал життя і це кревно його єднає з найбільшими діячами людськости і вводить до пантеону світових геніїв".[2]

Універсалізм передбачає процес включення історії (суспільства) у тексти Шевченка і включення його текстів в історію, у неперервність

та невичерпність діялогу з різними поколіннями читачів та функціонування цих текстів на різних рівнях читацької свідомости. При відчитуванні творів поета неминуче виринає проблема "тексту і контексту", чи того, що називаємо історичною взаємопов'язаністю суб'єкта й об'єкта письма. Загальновідомо, що "лінґвістичний поворот" у літературознавстві XX ст. був реакцією на зведення літературного тексту тільки до своєрідної форми документа, зумовленого зовнішніми причинами. Слід визнати, що позалітературний контекст (біографія, історія, мораль і тощо) приводив до редукції рецепційного "горизонту сподівань". Коли формалісти і структуралісти, відкинувши біографічний метод, спробували замінити його роботою над текстом, а пізніше сконцентрувати свою увагу на проблемі читача та рецепції, виникли труднощі, які привели дослідників до визнання досягнень обидвох напрямів.

Історики літератури і шевченкознавці як особливий тип "інформованого читача", здатного продовжити культурне функціонування поетового слова у просторі і часі, повинні завжди враховувати той факт, що перед нами автор не просто естетично, суспільно та історично значущий для поколінь прийдешніх, а й єретично небезпечний для тодішнього ладу. Чутливій і ранимій душі поета стали вузькими рамки сучасности, в якій було все позначене фальсифікацією: історія, етика, закон, релігійні та моральні цінності. Для того, щоб творити, він мусив переписати те, що подавала офіційна ідеологія, тобто створити свою історію, свою етику й естетику, свою соціологію — свій макрокосмос. І щойно тоді, як поет узяв на себе обов'язок — говорити правду, слово стало для нього не професією, а місією — служінням вищим людським вартостям.

Ще одним, не менш важливим моментом при відчитуванні Шевченкових текстів є проблема усвідомлення категорії свободи як життєвого принципу і засади творчости. У визначенні поняття "свобода" завжди закладений моральний аспект: свобода від і свобода до. Саме з поняттям свободи найтісніше пов'язаний інтенційний характер Шевченкової поезії, її діялогічної установки. Творчість є завжди продуктом свободи. Творча енергія завжди прагне форми вільного вираження, тобто внутрішня творча потенція, дарована Богом, може виявити себе тільки в реальному зовнішньому просторі, дарованому життям. І творчість вимагає гармонійного поєднання внутрішньої свободи, даної талантом, зі свободою зовнішньою, даною суспільством. Шевченко, зіткнувшись з неможливістю виявити свою творчу енергію, страждав, бо для нього можливість творити була найважливішою життєвою необхідністю, — досить промовистими у цьому пляні є його щоденникові записи. Туга за повною реалізацією тієї внутрішньої свободи сублімувалась у дивовижну метафору:

І хочеться сповідатись
Серце розповити[3]

Вимір внутрішньої свободи був чи не єдиною опорою у протистоянні світові неволі, недостатньою, проте, для повної реалізації Шевченка як поета. Тому дуже часто він вдається до автокомунікації, до діялогу із самим собою, як це маємо в поезіях "Не для людей, тієї слави...", "Хіба самому написать...", "Не нарікаю я на Бога...", "На батька бісового я трачу...". У цих творах тісно переплелися сумнів, прагнення почути оцінку своєї творчости, туга не за уявним, універсальним читачем, а за читачем реальним, поетовим сучасником:

Либонь, уже десяте літо,
Як людям дав я Кобзаря,
А їм неначе рот зашито.
Ніхто не гавкне, не лайне,
Неначе й не було мене. (I, 83)

Люди, яким "рот зашито", це щось більше, ніж "літературна критика". Можна сказати, що це весь той культурний та інтелектуальний загал, який морально був потрібний Шевченкові як своєрідний ланцюжок нерозривного духовного зв'язку з Україною, віддаленою в просторі, але присутньою в душі і в думах поета. Ту *відсутність присутности* України реальної, як місця просторування його вербалізованої внутрішньої свободи, поет переживав як найбільшу драму. У Шевченковому житті, як і в творчості був абсолютний примат духовного над матеріяльним. Онтичний рівень його екзистенції був зведений до мінімуму. Стабільність, закоріненість як базисні елементи людського життя зовсім відсутні в його долі: ні хати, ні сім'ї. Сам поет розглядає життєву долю як компенсацію за дар слова, ця теза має особливо виразний характер у вірші "Добро, у кого є господа...".

Вірш "Ми восени такі похожі..." (до речі, один із текстів, які чомусь рідко потрапляють у поле зору дослідників), — це інтимна розмова автора із самим собою, послання до себе, глибоко пережите відчуття втрати діялогу з Україною. Цей Шевченків твір, як і більшість його текстів автокомунікативного характеру, з'явився саме в період заслання, в той час, коли поет прагнув підтвердження українською культурною громадою того, що шлях, який він обрав, правильний. Така форма підтвердження мала б бути для Шевченка одночасно способом утвердження себе як поета, тому, мабуть, він не без гіркої іронії сказав, що певно, доведеться "читать самому

свої думки". Поет усвідомлював, що один текст може викликати різні рецепції, чи, мовлячи його словами, "різномову", про що засвідчує звернення до субскрибентів першого видання поеми "Гайдамаки". Очевидно, "різномова" не лякала Шевченка такою мірою, як цілковита читацька байдужість. Маємо традиційну для української літератури ситуаціюдуховної ізоляції таланту. Але така ситуація є амбівалентною. З одного боку, присутність реального читача, читача-сучасника є своєрідною ланкою між тим, що сказано в тексті, і тим, що несказано. Це є необхідний етап нового запитування до автора, що виражається у циклічній формулі: автор — текст — читач — автор і т.д. А з іншого боку, світова література має неабиякий досвід того, як нерозуміння чи несприйняття були також поштовхом, імпульсом до творчости, позначеної фігуративно рисами іронії над читацьким загалом або різними формами ескапізму. Ось як іронічно зауважує Шевченко:

А на громаду хоч наплюй!
Вона — капуста головата. (І, 89)

Поряд із жалем та обуренням з приводу мовчання читацької авдиторії, поет займає позицію гордого самоусвідомлення свого призначення і значення власної творчости.

Велика часова перспектива та потенціял рецепційних можливостей закодовані в тих поетичних текстах Шевченка, де автор звертається до музи, слави, долі. Тут маємо глибоко приховану присутність внутрішнього читача, який шукає відповідь на одвічні запитування: що таке поезія? доля? правда? У такій ситуації реципієнт, збагачуючись досвідом поета, перетворює цей досвід у джерело нових пошуків, питань та проблем. У поезії Шевченка панує атмосфера особливої інтимности як у стосунках з читачем, так і у звертаннях до абстрактних понять, які також виступають у ролі певних супутників, співбесідників, порадників і розрадників поета. Численні звертання Шевченка до музи, долі, світу, місяця, зірок, до Бога є яскравою ілюстрацією поетичної інтимізації, а отже, відкритости його поетичного дару до вічного діялогу. Здається, тільки Шевченко зумів так просто, довірливо і турботливо піклуватися долею світу:

Світе ясний, світе тихий,
За що ж тебе, світе-брате... (І, 63)

Слід зауважити, що І. Франко одним із перших наголосив на особливій інтимності у ставленні поета до світу, природи і Бога, зазначаючи, що "пісні набожні із самого малку залишили значний слід

у пам'яті Шевченка і мали деякий вплив на його поетичну творчість. Вплив той я вбачав би головно в тій чудовій наївності і простоті, з якою наш поет привик у всяких нагодах звертатися до Бога".[4]

На особливу увагу заслуговує неозначеність та безособовість читача, передана у формі звертання "ви". Таке звертання залежно від контексту може мати різне смислове забарвлення. Скажімо, у поезії "І золотої, й дорогої..." створюється інтимність діялогу автора і читача:

І золотої, й дорогої,
Мені, щоб знали ви, не жаль... (I, 89)

Натомість у творі "І мертвим, і живим, і ненародженим...", де діялог ведеться з погляду вічности, поет, усвідомлюючи себе медіумом, пророком, надає звертанню морально-дидактичного звучання:

Якби ви вчились так як треба,
То й мудрість би була своя. (I, 92).

Важливе місце в поетичних текстах Шевченка є звертання до жінки, що й відкриває дорогу до різних літературознавчих моделей: психоаналізу, структуралізму, деконструктивізму тощо... Полівалентність інтерпретацій, пов'язаних із жінкою як особливим типом співрозмовника поета, має джерела у самих його текстах, де образ жінки схоплений у повноті свого буття: мати, сестра, кохана, дружина. В уявному образі жінки-страдниці, яка зазнає фізичної поразки від сил зла, але власною жертовністю отримує морально-етичну перемогу, закладено основи катарсисного очищення і задоволення для реципієнта. Високий трагедійний характер поезії Шевченка засіває в читацькій свідомості зерна естетичного задоволення від тексту. Тексти поета, закінчуючись композиційно, не завершуються в просторі і часі, а розгортаються, піднімаючи наше знання і досвід на новий рівень. Метафорою вічного повернення й оживання тексту можуть бути рядки із поеми "Марія":

А ти...
Мов золото в горнилі,
В людській душі возобновилась. (I, 89)

Свідчення того, що процес читання через слово збагачує духовний горизонт реципієнта, відкриваючи можливість одкровення, неодноразово трапляються у Шевченкових текстах:

Жива в святих своїх речах
Душа поетова святая,
І ми, читая, оживаєм
І чуєм Бога в небесах. (І, 103)

Отже, сутність поезії, за Шевченком, втягнута в орбіту божественних знаків і в орбіту голосу народу, а сам поет, одержимий Божим духом, викинутий поза межі тих орбіт, і знаходиться між Богом і людьми:

Ну що б, здавалося, слова.
Слова та голос — більш нічого,
А серце б'ється, ожива,
Як їх почує! Знать од Бога
І голос той, і ті слова
Ідуть між люди. (І, 95)

Закоріненість поезії Шевченка в глибокому національному ґрунті, злитість у ній духовного універсалізму та інтелектуальних висот передової думки того часу визначають особливу багатовимірність світу, а може, й цілої системи світів, його художнього мислення. Така багатоплощинність створювала і надалі неминуче створюватиме перспективу вічного оновлення Шевченкового тексту як Світу, який не підлягає законам часу і простору, бо є явищем феноменологічного порядку.

---

1. М. Коцюбинська, *Етюди про поетику Шевченка* (Київ, 1990), 188.

2. С. Єфремов, *Історія українського письменства*, т.1 (Київ, 1922), 12.

3. Тут і надалі цитується за виданням: Т. Шевченко, *Повне зібрання творів у шести томах* (Київ, "Наукова думка"), т.1, 74. Перша цифра вказує том, друга — сторінку.

4. І. Франко, *Наші Колядки* (Львів, 1890), 11.

Богдан Ажнюк

ДО ПРОБЛЕМИ СПРИЙНЯТТЯ Т. ШЕВЧЕНКА В СУЧАСНІЙ УКРАЇНІ

Коли говорять про сучасну Україну, відлік починають з різних дат. Для багатьох — це трагічний день 26 квітня 1986, день Чорнобильської катастрофи, що сколихнув Україну і відкрив для неї з несподіваного боку страшний пророчий зміст Шевченкових слів:

Та не однаково мені,
Як Україну злії люди
Присплять, лукаві, і в огні
Її, окраденую, збудять...
("Мені однаково...")

Національне пробудження в післябрежнєвську добу почалося для українського народу Чорнобильськими дзвонами. Не випадково, що перший масовий мітинґ у Києві, де й прозвучали ці рядки, був задекларований як екологічний, але природно перетворився одразу ж в патріотичний і антикомуністичний. З того часу в бурхливому громадсько-політичному житті України, у виступах з трибуни парламенту чи на мітинґовому майдані, на плакатних гаслах чи сторінках газет, Шевченко залишається й надалі найбільш цитованим авторитетом. Найпоширенішими, мабуть, були й залишаються "Борітеся — поборете" і "В своїй хаті — своя правда, і сила, і воля."

Сучасні інтерпретатори справедливо закидають казенній радянській філології те, що її зусиллями образ Шевченка був зумисне сфальсифікований, муміфікований і перетворений на ікону. Проте варто визнати, що така іконізація принесла, крім шкоди, і чимало переваг, що виявилися в процесі зламу в суспільній свідомості народу, який розпочався з повищими гаслами. Ці переваги мали, можливо, більший ефект для швидкого темпу суспільних змін минулих п'яти років, ніж його могло б дати глибоко наукове розуміння складної природи Шевченкової поезії.

Основною з цих переваг був непохитний авторитет. В умовах тоталітаризму такий авторитет не міг стати фактором масової свідомости інакше, як через контрольовану державою школу та систему пропаґанди — засоби масової інформації, культурні заходи тощо. Авторитарній ідеології був потрібний авторитарний ідол. Те, що для цієї потреби використовувався не справжній, а фальсифікований

Шевченко, лише посилювало насаджуваний імператив — вірити, не піддаючи сумніву. Порівняймо з постаттю нашого найвидатнішого історика Михайла Грушевського, про якого зденаціоналізований народ майже не знав, і чиї слова не могли для нього стати негайними гаслами. Треба було ще боротися за утвердження його авторитету в масовій свідомості.

Слід визнати, що попри всі старання офіційних інтерпретаторів, постать Шевченка для маніпуляторських цілей виявилась малопридатною, та це й не могло бути інакше. Основні його твори були опубліковані й стали широко відомі ще в дорадянський період. Спроби приховати деякі з небажаних для влади поезій шляхом вилучення їх з масових видань *Кобзаря* стали поживою для різних леґенд, наприклад, що у спеціяльних архівах КДБ зберігаються рукописи таких націоналістичних творів Шевченка, які ніколи не друкувалися і не будуть надруковані. Попри відсутність альтернативних літературознавчих тлумачень його творчости, а точніше, їх приховування, ідеологічне лукавство створювало в масовому сприйнятті передчуття того, що справжнього Шевченка від народу заховано, а ідеологічна маска шита білими нитками. Це враження посилювалося казенними прокльонами, що час від часу лунали на адресу "буржуазно-націоналістичних фальсифікаторів" Шевченка на Заході, хоча цитувати самих "фальсифікаторів" уникали.

Нова політична ситуація в Україні після схвалення Декларації про державний суверенітет 16 липня 1990 р., а згодом і проголошення незалежности 24 серпня 1991 р. принесла зміни в офіційне тлумачення творчости Шевченка. Практичне значення цих змін насамперед у можливостях, які вони надають для впливу на масову свідомість через підконтрольні державні школи, органи масової інформації, заклади культури тощо. Те, з чим радянське літературознавство змушене було боротися, виявляючи ідеологічну пильність, стає поступово часткою офіційної доктрини. Із послідовника Бєлінського й Чернишевського Шевченко перетворюється мало не в однодумця Миколи Міхновського й Дмитра Донцова, з провісника соціяльних революцій у свідомого націоналіста-державника. За цими концептуальними змінами, які, зрештою, не є до кінця концептуальними, стоїть не тільки коментування Шевченка численними публіцистами й теоретиками, які (хто щиро, а хто й з кон'юнктурних міркувань) спокутують тепер "гріхи" підсовєтської літературознавчої доби. Мабуть насамперед це сталося завдяки інтуїтивному і значною мірою стихійному відторгненню лицемірного пропаґандистського стереотипу.

Своєрідних форм набувала рецензія Шевченкової творчости у молодіжному середовищі. Широкої і спочатку трохи скандальної

популярности в Україні початку 1990-х років набули естрадні пісні та їх виконавці з фестивалю "Червона рута" (Чернівці, 1989). Вони свідомо протиставляли себе традиційній естраді, провінційним стереотипам, мистецькому офіціозу. Навіть підсумковий концерт лауреатів фестивалю в Києві, що відбувався водночас із концертом офіційно визнаних співаків естради в палаці "Україна", був представлений його ведучим, поетом Іваном Малковичем, як свідома творча альтернатива. Однією з приємних несподіванок фестивалю стала пісня "Суботів" у виконанні рок-групи з Києва "Кому вниз" на слова відомого Шевченкового вірша. Цікаво, що поєднання таких, здавалося б, несполучних стихій, як сучасна рок-музика і гнівна Шевченкова ліра не тільки викликало щире захоплення бунтівничо настроєної молодіжної аудиторії (зал слухав ці пісні стоячи і вітав виконавців бурхливими оплесками), але й отримало схвалення людей старшого покоління, які звикли до традиційних, консервативніших інтерпретацій "Кобзаря". За силою впливу на величезну кількість молодих людей, в тому числі й національно байдужих та зрусифікованих, цей музичний твір, завдяки багаторазовій трансляції на радіо і телебаченні значно перевершив будь-які публікації чи публіцистичні виступи. Але виникнення такого ефекту було б неможливим без відповідного тла — канонічного образу Шевченка як найбільшого українського поета, "революціонера-демократа", — уявлення, закладеного в дитинстві шкільним курсом української літератури.

Шевченків потенціял як мітотворця, що його докладно висвітлює у своїх працях проф. Григорій Грабович, обернувся мітологізацією й самої постаті поета. У цьому був свій детермінізм. Створений Шевченком міт України закономірно передбачив і носія цієї "святої правди", апостола і пророка. Не випадково, так багато особистого закладено в образі Перебенді, який, сидячи на могилі "поволі з Богом розмовля". Шевченко як мітотворець є водночас і мітотворцем Шевченка.

Нинішнє очищення Шевченка від грубих ідеологічних фальсифікацій відбувається загалом у рамках мітологічного сприйняття. Воно нагадує реставрацію ікони — знімаються пізніші верхні пласти фарби, а місця, що не збереглися на первісному образі, домальовуються відповідно до уяви реставратора. Проте ікона залишається іконою.

Ця метафора, як і будь-яка схема, звичайно, умовна. Різні коментатори Шевченка виявляють індивідуальні риси в подоланні ідеологічних стереотипів. При цьому методологічно неминучий і деякий еклектизм; доводиться визнавати окремі суперечності, бо є ж у Шевченка "людей у ярма запрягли пани лукаві", і є "будем,

брате, з багряниць онучі рвати". Але ці суперечності площинні й розв'язуються здебільша шляхом шукання істини десь в інтервалі між ідеологічними полюсами, або допусканням їх як менших фраґментів у складі домінуючої протилежної концепції. Такий еклектизм не порушує, зрештою, моністичного підходу до творчости Шевченка як монументального феномена. Перелічені вище ознаки характеризують один з двох основних типів сприйняття Шевченка в нинішній Україні, що орієнтований, передусім на масового читача чи слухача.

Другий тип рецепції Шевченка, що його можна найзагальніше схарактеризувати як індивідуалістично-інтелектуальний, рефлексивний, активізувався в останні роки значною мірою під впливом публікацій шевченкознавців Заходу, переважно з американського континенту. Характерною його особливістю є насамперед заперечення традиційного народницького бачення літератури, відкидання не так ідеологічних, як методологічних стереотипів соцреалізму, чи його сучасної модифікації, яку умовно можна назвати нацреалізмом. Для прихильників такого розуміння художньої творчости ідеологічна дефальсифікація Шевченка є пройденим етапом та й, зрештою, не становить самоцінного інтересу, як явище, що лежить на поверхні. Цей тип сприйняття протистоїть мітологізації радше не в тому сенсі, що цілковито її відкидає, хоч трапляється й таке, а тому, що розробляє свою візію Шевченка поза мітологізацією, глибшу й методологічно вдосконалену.

Полеміка між прихильниками першого й другого типів сприйняття Шевченка, що стає все помітнішою, виявляється не лише в коментуванні самого поета, а має широкий суспільно-політичний і культурний контекст, наприклад, у дискусіях на теми "Україна та Европа", "Становлення українства як модерної нації" тощо. Саме ім'я Шевченка при цьому може й не згадуватися, чи згадуватися епізодично. Якщо козацтво, як стихійна сила, що протиставлена соціяльно структурованому суспільству, втрачає в аналітичних оцінках нинішніх істориків свій романтичний ореол, то імпліцитний антагонізм з Шевченком тут цілком явний. Те саме стосується сучасних оцінок католицизму. Вадим Скуратівський у статті "Україна via Европа" пише: "Україна втратила неймовірну кількість енергії на конфлікт з католицизмом замість учитися в останнього з його могутнім інстинктом, а ще більш могутнім інтелектом 'соцієтарности'".[1]

Пожвавлена дискусія щодо методологічної ситуації у сучасному українському літературознавстві, зацікавлення структуралізмом, деконструктивізмом, постмодернізмом також мають відчутний вплив на розуміння однобокости традиційних інтерпретацій Шевченка. Абсолютна науковість, як умовна категорія, не визнає зон,

закритих для скепсису й переоцінки. В гуманітарних дисциплінах такий підхід може іноді сприйматися як громадська непристойність чи науковий цинізм. Зрештою, в якомусь сенсі циніком можна назвати й біолога, що розтинає організм, аби вивчити, як він збудований, але без цього неможливе пізнання. Подібне анатомізування класиків, зосібна Шевченка, часом сприймається досить болісно.

Характерним прикладом цього є полеміка на сторінках газети "Літературна Україна" від 1 квітня та 9 червня 1993 р. між Борисом Олійником і Богданом Рубчаком. Формальним приводом для неї стали коментарі обох авторів до звіту про наукову конференцію в Інституті літератури АН України на тему "Українська література XX ст. в контексті загальноевропейських шукань. Авангардизм. Модернізм. Постмодернізм".[2] Коментуючи цю полеміку, подаємо кілька розгорнутих цитат.

Б. Рубчак: "З Олійникових слів можна зробити досить моторошні висновки. Виходить, що заборонено взагалі що-небудь казати про Шевченка — навіть досліджувати його синтаксу й лексику сучасними методами... Може, врешті-решт, не слід взагалі дозволяти читання *Кобзаря,* а тільки дати "народові" нагоду вряди-годи послухати офіційну деклямацію "Заповіту" або переглянути "офіційну" читанку, щоб відповідно просльозитись".[3]

Відстоюючи право незашореного аналітичного бачення класичної спадщини, американський учений наводить таку паралель: "Вкажу, приміром, на сучасні погляди на Шекспіра... одного з провідних... постмодерністичних теоретиків літератури Стівена Ґрінблятта, який твердить, що "Буря" — це документ імперіялістичної ментальности".[4]

"Скажіть, — патетично запитує Б. Олійник, — чи мислимо, щоб сучасний грек з верховин новогрецької мови і нинішніх досягнень версифікації взявся поціновувати і розбирати на підмети та присудки... поезію богорівного Гомера. Чи грузини — великого Руставелі."[5] На це Б. Рубчак відповідає — "Про рецепцію Руставелі в Грузії не маю, на жаль, зеленого поняття. Зате можу сказати про Данте. "Ми вже не хочемо читати Дантові терцини на кожному розі вулиць", заявив десь 1912 року молодий футурист Джованні Папіні. Ця заява аж ніяк не перешкодила Данте лишитися при своїй славі".*[6] Згадаймо, що суть суперечки зовсім не в зарубіжних, а в українських класиках. Про них наші рідні футуристи висловлювалися ще крутіше. Михайль Семенко у передмові до власної книжечки "Дерзання" (1914) писав: "Час титана перетворює в нікчемного ліліпута, і місце Шевченкові в записках наукових товариств. ... Як я можу шанувати тепер Шевченка, коли я бачу, що він є під моїми ногами".*[7] Тезу Семенка розвивали й інші футуристи — Ґео Коляда,

Ґео Шкурупій, Олександр Корж, які повставали не проти самого Шевченка, а проти його просвітянського іміджу. Як писав Олександр Корж, "не поет і революціонер, а мітичний батько-божок".[8]

Цікаво, що повищі висловлювання М. Семенка перегукуються не тільки з його італійським колегою-футуристом, але й з деякими виступами на згадуваній вже конференції: "Класичний прошевченківський тип української літератури закінчується, поступаючись постмодернізмові. Цілком можливо, наша класика колись опиниться в музейному становищі" (М. Ігнатенко).[9]

Якщо ще недавно учасників дискусій довкола спадщини Шевченка розділяв виразний ідеологічний бар'єр, то нині ситуація змінилася. Борис Олійник відомий своїми прокомуністичними симпатіями, але позиція, яку він тут відстоює, характерна для значної, якщо не більшої частини національно свідомої української інтеліґенції, далекої від комуністичних ідеалів. Аналогічні підходи виявляють і українці діяспори, наприклад, Аріядна Стебельська з Канади: "Найсумніше явище... є атаки проти Шевченка у т. зв. "вільному світі". ...Виявом (такого — Б.А.) напряму шевченкознавства є публікація Гарвардського університету "Поет—мітотворець" Дж. Грабовича"... "Шевченко не дасть нам спати. ...Він не дасть нам заразитися модерними тенденціями життя та літератури, в якій людина чується осамітненою через затрату віри в Бога та свою Націю. Це пропаґували екзистенціялісти із Сартром та Кафкою на чолі. Шевченко ніколи не був одиноким. З ним були... гайдамаки, козаки, гетьмани".[10] Факт передруку цієї статті з минулорічного збірника наукових праць Канадського НТШ у недавньому номері "Літературної України" свідчить про існування подібних поглядів як у самій редакції, так і в ширших колах українофільської інтеліґенції, на яку орієнтується газета.

Було б оманливим уважати, що нестандартне сприйняття Шевченка в сучасній Україні є імпортованим явищем, занесеним з-за кордону. Воно має давні корені, сягаючи часів Пантелеймона Куліша і Михайла Драгоманова. У підсовєтській Україні нестандартне мислення не заохочуване, лише з кінця 1980-х років воно поступово пробиває собі шлях у новітніх історіософських та етнософських студіях. Ось характерний приклад зі статті Ярослава Мельника "Національне і духовне", що має концептуальну дотичність і до рецепції Шевченка: "Національне розколює світ на "своїх" і "не своїх": і це є антихристиянство. ... Гайдамаки і партизанка — завжди героїзм... А Бог скаже: вони вбивали ближнього, мої створіння. Я дав життя, не вони. У Бога усі патріоти—вбивці — відіслані в темне царство".[11]

Інтелектуальний пошук, зазвичай, не має на меті умисно вдаватися до блюзнірства. Проблеми, які він висуває, можуть становити інтерес не лише в пізнавальному, але й у суто прагматичному аспекті.

Зрештою, кожний учитель середньої школи, гімназії чи ліцею має бути готовий до несподіваних і підступних запитань, як з боку колег, так і учнів, наприклад, чи не є Шевченкові "Гайдамаки", "Варнак", "Гамалія" виправданням кровопролиття, подібного до нинішньої ситуації в Югославії, або ж, чи можуть послідовному християнинові належати такі слова:

Наробив ти, Христе, лиха!
А переінačив
Людей Божих?
....
А получчали? Ба де то!
Ще гіршими стали.

Сон (Гори мої високії)

Постановка таких крамольних запитань ніяк не заохочується в межах першого типу сприйняття, а отже, й пошук відповіді на них слід шукати поза його межами.

Природно, що два основні типи в сприйнятті Шевченка, про які тут іде мова, виділяються досить умовно і чітку межу між ними видно лише в екстремальних виявах. Але характер "боротьба за Шевченка", яка ще недавно точилася між представниками різних ідеологій, суттєво змінився і перейшов в іншу, глибиннішу сферу, де швидкоплинний розв'язок не передбачається.

Ми звикли говорити про монументальність Шевченка. Монументальність, як мистецька категорія, пов'язана із деяким узагальненням, лапідарністю, площинністю виразових засобів і навіть плакатністю. Ікона, фреска, козак Мамай монументальні не завдяки своїм роздумам, а жанрово, завдяки артистичному вирішенню. За законом цього жанру будується й традиційне сприйняття Шевченка. Але й другий тип сприйняття неможливий без нього, бо співіснує з ним у режимі постійного діялогу. Він апелює до нас методологічною вишуканістю, неординарністю підходів і глибиною оцінок. Він виявляє в Шевченкові екзистенційні та психологічні основи його "я". Але він непридатний у своєму непрепарованому вигляді для масового сприйняття. Якщо шукати паралелі в живописі, то відмінність між першим і другим типами сприйняття можна уподібнити до зіставлення традиційної ікони, наприклад, знаменитої Володимирської Богородиці, і Мадонни з немовлям Леонардо да Вінчі. Картина зображає людину, ікона зображає ідею. Монументалізм Шевченка, як носія національної ідеї, необхідний сьогодні не тільки владі, але й самому народові, який пройшов ще лише частину шляху до свого національного самоусвідомлення.

У пошуку ключів до розуміння драматизму і навіть апокаліптичности деяких місць Шевченкової поезії привертає до себе увагу метафоричне поєднання понять "серце (кров)" і "змія (отрута)". У деяких випадках воно сприймається як данина романтичній традиції і має передусім функцію стилістичної емфази, наприклад:

Утомився вороненький,
Іде спотикнеться, —
Коло серця козацького
Як гадина в'ється...
(Причинна)

...Везла
Назад гадюку в серці люту
Та трошки в пляшечці отрути...
(Петрусь)

Мені не до того
Було тоді: знову люта
Гадина вп'ялася
В саме серце, кругом його
Тричі повилася...
(2. Москалева криниця)

Через співпереживання та емоційну близькість до деяких персонажів із їх душевним станом нерідко зливаються і почуття самого автора, наприклад, у поемі "Катерина":

Усміхнулась Катерина,
Тяжко усміхнулась:
Коло серця — як гадина
Чорна повернулась...

Чи є підстави для такої паралелі? Порівняймо з хронологічно близьким віршем "Думи мої...":

Заховаю змію люту
Коло свого серця.
Щоб вороги не бачили,
Як лихо сміється...

і емоційно-образна спорідненість стає досить виразною.

У поезії "Три літа" трагізм образу посилюється ще дужче завдяки оксиморону:

І тепер я розбитеє
Серце ядом гою.

У "Сні" (У всякого своя доля) семантичним субститутом "серця" виступає слово "душа", але образна драматургія зберігається та сама:

Душе моя убогая,
  Лишенько з тобою!
Уп'ємося отрутою,
  В кризі ляжем спати.

Із контексту тут наведених та інших творів видно, що аналізований образ є не тільки стилістичним підкресленням, а має й алегоричне значення. Це гнітюче почуття неволі і рабського приниження — "уродила рута, рута, волі нашої отрута" ("Чигирин"), — ще кількома рядками нижче в цій самій поезії подається розгорненим образом:

Заснула Вкраїна,
Бур'яном укрилась, цвіллю зацвіла,
В калюжі, в болоті серце прогноїла
І в дупло холодне гадюк напустила.

Отже, метафора "серце-гадюка-кров-отрута" приходить не лише через образи персонажів і самого поета, а й через образ України. Не випадково в цій же поезії "Чигирин" ідеться про тотальну потребу "заміни крові":

Ножі обоюдні,
Розпанахають погане,
Гниле серце, трудне,
    І вицідять сукровату,
    І наллють живої
Козацької тої крови,
Чистої, святої!

Такий образ перегукується у деякому сенсі зі сценами, де змальовано пролиття рідної, не ворожої, в прямому розумінні, крові, зокрема загибель москаля Максима від рук варнака в другій редакції "Москалевої криниці" і вбивство Гонтою своїх дітей. Останній образ особливо значущий, не випадково він повторюється також у вірші "Гоголю":

Не заріже батько сина,
Своєї дитини,
    За честь, славу, за братерство,
За волю Вкраїни.

І в "Холодному Яру":

Не заріже
Лукавого сина;
Не розіб'є живе серце
За свою країну!

Якщо "Москалеву криницю", слідом за деякими оцінками,[12] сприймали як алегоричний образ рабської покірности, непротивлення кривді, то виникає своєрідна паралель з епізодом у містерії "Великий льох", коли Пріся, що перейшла з відрами вповні дорогу гетьманові.

Батька, матір, себе, брата,
Собак отруїла
Тою клятою водою.

Причетною до гріха несвободи, до "отрути" може бути суб'єктивно невинна людина. Ще одним прикладом є поетів друг Яків де Бальмен, якому присвячені такі рядки:

Не за Україну,
А за її ката довелось пролить
Кров добру, не чорну; довелось запить
З московської чаші московську отруту.

Можна припустити, що з числа таких невинно отруєних Шевченко не виключав і себе самого. Описуючи болісне відчуття пригнічености і несвободи в листі до М. Лазаревського (1847), він уживає знайомий нам образ, як означення до слова "нудьга": "Опріч нудьги, що в серце вп'ялася, мов гадина...".[13]

Небезпідставною в цьому контексті виявляється і паралель із віршем "Якби ви знали, паничі...":

Мене там мати повила
І повиваючи співала,
Свою нудьгу переливала в свою дитину.

Як видно з наведеного вище, алегорична метафора "серце-гадина-кров-отрута" відіграє важливу ролю не лише в системі виразових засобів Шевченкової поезії, але несе в собі й деякий символічний код, важливий для розуміння драматичних і суперечливих почуттів поета, його шукання згоди зі світом і з самим собою.

Передумови для неоднозначного сприйняття Шевченка закладені в неординарності й усебічності його особи. Шевченко відчував, хоч, мабуть, і не осмислив у реґулярних філософських категоріях, пекучу суперечність між національним і загальнолюдським. Він почувався водночас і своїм, і чужим як у космополітичному товаристві освічених панів у Петербурзі, так і серед "презавзятих патріотів" на Україні. І важко сказати з певністю, кому з них він насамперед адресує такі рядки:

Чи не меж вами ж я, погані,
Так опоганивсь, що й не знать,
Чи був я чистим коли-небудь,
Бо ви ж мене з святого неба
Взяли меж себе — і писать
Погані вірші научили.
(Чи то недоля та неволя)

Поетичне мислення назагал, а у Шевченка зокрема, сповнене емоційними абсолютами. У філософії — національне, доведене до абсолюту, онтологічно вороже культурі. Культура, як абсолют, є космополітичною. З цією суперечністю зіткнулося й сучасне українське суспільство. З одного боку, історія дає нам шанс самоствердитися як нації. Але саме для цього "Картаґена нашої провінційности мусить бути зруйнована". Це гасло, що рефреном звучить у книжці "Думки проти течії" Юрія Шереха 1949 р. і нині є вкрай актуальним. "Парадоксальність нашого становища в тому, — зазначає автор, — що ми одночасно мусимо будити елементарну національну свідомість і закликати до національної виключности, і боротися з нею, прагнучи включитися в світ і обгорнути світ".[14]

Ця парадоксальність нашого становища багато в дечому визначає і характер сьогоднішніх суперечок довкола постаті нашого національного поета. Дається взнаки і драматизм нинішньої суспільно-політичної ситуації в Україні. Ми заявили про себе як держава, і маємо всі її зовнішні атрибути — є прапор, гімн, армія, органи влади, дипломатичні представництва тощо. Але технологічно ми не спроможні забезпечити її функціонування на рівні з цивілізованим світом. Тобто там, де потрібна політична воля, патріотичний чинник, ми виграли, а в космополітичній сфері (адже менеджменту й економіці байдужий патріотизм) зазнаємо фіяско. Така невідповідність між обіцяним і дійсним породжує в українському суспільстві дискусії довкола різних пекучих проблем, а їх відлуння позначається й на рецепції Шевченка.

Об'єктивне існування в сучасній Україні двох підходів до творчости й особи Тараса Шевченка, як двох методологічно відмінних орієнтацій, є неминучим, нормальним і, зрештою, позитивним явищем. Боротьба чи змагання між ними допоможе загалові глибше пізнати Шевченка і, перефразовуючи відоме прислів'я, віддати пророкові пророкове, а поетові — поетове.

---

1. Вадим Скуратівський, Україна via Европа, *Сучасність*, № 6, 1992, 145-146.

2. *Літературна Україна*, 1993, 21 січ.

3. *Літературна Україна*, 1993, 3 черв.

4. Там само.

5. *Літературна Україна*, 1993, 1 квіт.

6. *Літературна Україна*, 1993, 3 черв.

7. Цит. за: Олег Ільницький, "Шевченко і футуристи", *Світи Тараса Шевченка.* Збірник статей до 175-річчя з дня народження поета (Нью-Йорк, НТШ. Сучасність, 1991), 151.

8. Там само, 154.

9. *Літературна Україна*, 1993, 21 січ.

10. *Літературна Україна*, 1994, 24 лют.

11. Ярослав Мельник, "Національне і духовне", *Сучасність*, № 2, 1992, 112.

12. Див. напр.: Я. Розумний, Чи вичерпано "Москалеву криницю", *Світи Тараса Шевченка*, 91-110; Наталія Іщук-Пазуняк, "Кривда, помста і каяття в поемах "Варнак" і "Москалева криниця"", *Світи Тараса Шевченка*, 53-62.

13. Тарас Шевченко, *Повне зібрання творів у шести томах,* т. 6 (Київ: АН УРСР 1964), 44.

14. *Україна. Наука і культура* (Київ, 1993, Вип. 26-27), 37.

Ніла Зборовська

ТАРАС ШЕВЧЕНКО У ЖІНОЧИХ СТУДІЯХ

Перш ніж розглянути феміністичну інтерпретацію творчости Т. Шевченка, з'ясуймо поняття, з якими матимемо справу надалі. Це — поняття фемінізму, націоналізму та їх співвідношення.

Сучасну дискусію про фемінізм та націоналізм спровокувала поява книги Марти Богачевської-Хом'як *Білим по білому*, виданої українською мовою 1995 року. Українсько-американська дослідниця, акцентуючи на абсолютизації жіночого становища у працях з новітнього фемінізму, розглядає його *конкретний* український варіянт, що руйнує західноевропейські стереотипи, оскільки в ньому жіночий рух визначає національна, себто соборна ідея. Богачевська-Хом'як знаходить точку дотику у двох різних світоглядних стратегіях ("Мета фемінізму та націоналізму — здобуття прав людини для спільнот, які таких прав не мають, — жінки в одному випадку, певного народу — в другому")[1], а також визначає співвідношення "націоналізму-фемінізму" як неминучу проблему для українських досліджень на цю тему. Під націоналізмом вона має на увазі не те "шовіністичне спотворення", яким він широко паплюжиться, а демократичний і патріотичний дискурс, культурний рух, що випередив фемінізм на ціле століття і в українській ситуації мав також сильний вплив на становлення феміністичної теорії і практики.

Значною мірою використавши тези, а також матеріяли цієї праці, інша дослідниця Ірина Жерьобкіна, виходячи з позицій космополітичного модерністського фемінізму, поставила співвідношення "націоналізму-фемінізму" в непримиренну опозицію: на її думку феміністичним інтелектуальним стратегіям і Україні загрожує державна "націоналістична" ідеологія, тобто політичний дискурс, що виник в Україні на противагу комуністичному як власне ідеологія нового насильства, сформована під національними лозунґами, визначена логікою заперечення "іншого": комуністів, євреїв, жінок інших національностей тощо. Отже, націоналізм як найбільша небезпека для сучасного українського фемінізму визначив основний патос її книги "Женское политическое бессознательное" (1996). Критикуючи національні міти, які оперують поняттям ворога, що теоретично вважається неможливою операцією для істинних феміністичних стратегій письма, І. Жерьобкіна практично користується тим же концептом ворога, вибудовуючи свій авторський міт, що стверджує фемінізм (як жіночу свободу) через знецінення ворожу "націоналізмові" (як жіночої неволі).

Для мого аналізу буде важливим розрізнити два поняття націоналізму. Націоналізм як *державна ідеологія* означає таку політичну систему, коли національна ідея, національні почуття громадян експлуатуються, "споживаються" структурами влади, і в підсумку — політичний "націоналізм" редукується космополітичними інтересами держави. Однак існує націоналізм — як приватне, інтимне почування, емоційний вияв конкретного індивідуума, що не дається до привласнення та оволодіння, він існує — *поетично*. Нерозрізнення цих понять приводить І. Жерьобкіну до інтелектуального "тоталітаризму", у названому вище дослідженні — до тенденційної редукції Шевченкового поетичного світу як суто ворожого, суто чоловічого, а тому "по-жіночому" несприйнятного.

Націоналізм як державна ідеологія в Україні, як так званий політичний дискурс є сьогодні, на мій погляд, з одного боку, — фіктивним і фальшивим, а з іншого — таким, що немає реальної сили. Твердження І. Жерьобкіної, що в Україні націоналізм "піднесений у ранґ державної політики і відіграє роль макрополітичного дискурсу, котрий намагається об'єднати всі інші різновиди соціяльних і культурних дискурсів і політик"[3] є, радше, націоналістичною фобією і вигадкою самої авторки. Використання національної ідеї державними мужами сьогодні настільки незграбне і несучасне, демонстрація вишиваних сорочок, українських народних пісень, ювілейні вечори, на яких збирається старше покоління, а також апеляція до архаїчної мітології та символіки перебувають в очевидному розриві з сучасними та культурними реаліями. Такий демонстративний примітивний псевдо-"націоналізм" фіксує національне безсилля суспільства, що на тлі сучасної "американізації" суспільства, здійснюваної засобами масової інформації, прагне утримати старе, неактуальне минуле. А результатом цього є тотальне відчуження молодого освіченого покоління від українства та повторення ситуації політики "українізації" 20-х років, ситуації, що виростила яскраву героїні Миколи Куліша — тьотю Мотю з її невмирущим афоризмом: "Лучше быть изнасилованной, чем украинизованной". Між двома видами насильства — сексуальним та політичним — сучасна нефеміністка і міщанка тьотя Мотя, очевидно, заради справжнього мазохістського інтересу знову вибрала б перше. Державницькому "пасеїстичному" націоналізмові вже на першій стадії його формування нова українська література стала чинити опір. Наприклад, ігровий дискурс "постмодерного націоналізму" Юрія Андруховича став відмовою від примітивних державних маніпуляцій індивідуальним національним почуттям. Та й загалом формування *національного приватного мислення* — характерна риса посттоталітарної літератури в Україні. Натомість сьогодні "державницький" поет,

народник і патріот, приречений бути "мертвим" поетом, який висловлює колективні побутові міти і не є творцем. У цьому аспекті Шевченко назавжди залишиться передусім символом незалежної української людини. Борис Грінченко писав, що будуть великі письменники і після Шевченка, будуть рівні йому талантом, але вже не буде "рівного йому своїм значенням у справі нашого національного відродження".[4] Саме через Шевченка реалізувалася справжня свобода і перший свідомий український індивідуальний вибір — жити на волі. "Тут не просто "ідеї", і навіть не ідеї, за які віддано життя..., як зазначила з цього приводу Оксана Забужко, — тут "вічні"... ідеї, *явлені* як конкретне, "ось це" життя в художньо перетвореній формі".[5]

В основі *поетичного* націоналізму лежить ідеальне уявлення про націю як сім'ю, що апелює до почуття єдности, соборности. Національний міт органічно вростає в космополітичний (коли людство мислиться як велика сім'я). "Людину будь-якої епохи і будь-якої культури, — писав Еріх Фромм, — хвилює одне і те ж питання: як подолати самотність, як вийти за межі свого окремого життя і досягти єдности". Однак людина при цьому хоче зберегти індивідуальну свободу, що й робить її світогляд романтичною візією: визнання високої цінности духовного єднання всіх в ідеальному майбутньому (або минулому) є водночас констатацією реальної неможливости такого єднання в сучасному земному житті, переживанням неминучої самотности національного митця на тлі великої неволі — "сплячого" народу ("кочовиська ледачого" за Франком).

Патріярхальна ідеологія, безсумнівно, відбивається на національному міті. Оскільки сила традиційно мислилася за чоловіцтвом, а слабкість — за жіноцтвом, то націоналізм у своїй ідеальній соборності є помноженою чоловічою силою, чоловічим братством (наприклад, мітологема козацтва в українських поетичних мітах). Націоналізм можливий як своєрідна спроба зняти суперечність родового (жіночого) і цивілізаційного (чоловічого) буття людства, як повернення чоловіка до "родових" цінностей. "Якщо рід є неминучою перемогою жіночого начала над чоловічим, — зазначає Назіп Хамітов, — то *цивілізація виступає домінантою чоловічого над жіночим*, в якій чоловіче утверджує свою абсолютну значущість.

Саме тому цивілізація, що виникає як технічний захист роду, стає самодостатньою. Щобільше, на деякому етапі свого розвитку вона починає *керувати родовим життям*. Чоловіче начало мстить жіночому за тисячоліття підкорення — патріярхат витісняє матріярхат".[6]

Український поетичний націоналізм робить спробу зняти таку "матріярхально-патріярхальну" суперечність, тобто суперечність "роду-жіночости" (оскільки жіноча реалізація в родових межах

акумулює соборну, конструктивну енергію) та "цивілізації-мужности" (традиційна чоловіча реалізація відбувається за межами роду, центруючи руйнівну енергію влади).

У творчості Шевченка, що стала символом українського поетичного націоналізму, національний ідеал виражений у чоловічо-жіночій соборності *родовій єдності духовно сильної матері і праведного сина*, в ідеалі "оновленої землі", про що мова йтиметься далі.

В українській ситуації націоналізм історично залишається індивідуальним, романтичним мисленням, який немає нічого спільного з практикою щоденного національного буття (коли, наприклад, націоналізм реалізується через національну чоловічу солідарність в економіці, політиці тощо). Однак як ідеальна поетична перспектива , націоналізм є збереженням у мові сутнісної ідентичности нації (яка деформується і загрожується не лише імперським, але й загалом цивілізаційним процесом). Опір загроженого буття пов'язує фемінізм з націоналізмом. Жіноча духовна сутність іґнорується та узурпується патріярхальними владними стратегіями. Оскільки патріярхальна цивілізація — це цивілізація *жіночого безголосся*, мовчання, то фемінізм постає як духовний бунт всередині патріярхального суспільства. Коли замість жіночого мовчання (вся культура до цього говорить єдиним чоловічим голосом про те, що є Бог, жінка, чоловік тощо, говорить і від імени жінки також) з'являється жіноче свідчення, жіноча присутність в культурному процесі. Тоді голос "іншого" означає початок краху патріярхальної, власне чоловічої цивілізації.

В основі поетичного (ідеального) фемінізму лежить також ідея *соборности*. Основне гасло фемінізму (всі жінки — сестри!), є своєрідною спробою створити жіночий міт, міт про жіночу солідарність, що в уяві патріярхального суспільства є нонсенсом: тут живе міт про єдино можливу чоловічу солідарність. В ідеальній перспективі фемінізму лежить також ідея "побратимства" між чоловіком та жінкою на основі духовних свобод кожної статі, як, наприклад, у модерному національному дискурсі Ольги Кобилянської. Романтичне ідеальне прагнення фемінізму має ту проблему, що й націоналізм — неможливість втілити свій ідеал у конкретному житті. Отже, націоналізм як деструкція космополітичного (імперського) мислення, як повернення до іншого, національного марґінального буття, і фемінізм як деструкція патріярхального дискурсу влади і звернення до марґінального жіночого буття є передусім мітотворчим (мітопоетичним) процесом, скерованим на ідеальне (духовне) самоствердження. Як мітопоетичний дискурс, фемінізм значною мірою завдячує романтичній ("націоналістичній") епосі, що спровокувала майбутній жіночий ренесанс, "маскулінізацію" жіночого на

тлі чоловічої жіночости (наприклад, в українській літературі кінця XIX ст. — початку XX ст. — у творах Лесі Українки та Ольги Кобилянської). Поетичний український націоналізм живить також наприкінці XX ст. феміністичний дискурс. Наприклад, у романі Забужко *Польові дослідження з українського сексу* озвучуються жіноче голосіння над загиблою чоловічою славою роду, а також болісні пошуки сильною жінкою сильного побратима (національного брата), "чоловіка-переможця".

Український романтизм початку минулого сторіччя був і відкриттям національного як загубленого "матріярхального" світу. Символізація жіночого визначить національну ідентичність майже на два сторіччя вперед. Загалом романтизм "відкриє" жіночу природу чоловічої душі, те, про що пізніше в своїх аналітичних студіях писатиме Карл Ґустав Юнґ. Відкриття жіночого чоловіком як свого, інтимного, сам факт, що жіночність є не чужою субстанцією, знімали вороже ставлення до жінки, до жіночих ірраціональних смислів, повертаючи їх у культуру. Романтизм постав як своєрідна фемінізація традиційного чоловічого (раціоцентричного) дискурсу, наприклад, яскраво представленого клясицизмом. Невисловлене полівалентне, невизначене буття, що не вписується в рамки логічности, визначало тепер душу поета. На тлі традиційного імперського ("розумного") мислення з'являється незрозуміле, "дурне" слово. Так метафорично Шевченко протиставляв імперському раціоцентризму свою чутливу душу, пояснюючи й свою "інакшість" у чужому для нього світі:

...Ви розумні люди —
А я дурень; один собі
У моїй хатині
Заспіваю, заридаю,
Як мала дитина...

Романтики започаткували ідентифікацію нації — жінки — душі творця в містиці мови. "Як небо блакитне — нема йому краю, /Так душі почину і краю немає!/ А де вона буде? Химерні слова!", — писав Шевченко. Химерні слова, химерна мова постала замість ясної, логічної, традиційно-чоловічої. Шевченкова творчість — втілення інших форм, інших смислів порівняно з імперським каноном. Химерність думання і говоріння з її полісмисловістю, протеївською мінливістю — це те, що у XX ст. постструктуралісти визначать як *жіночі стратегії письма.* Загалом повстання марґінального, притлумленого світу, що зневажав владні структури, владні ідеологеми, визначило відкриття емоційної мови, яка не піддається привлас-

ненню, яку не можна скувати. Недаремно Шевченкове слово про імперію — це сниво п'яного поета (поема "Сон"). А імперська політика привласнення Кавказу — даремна сізіфова праця, бо не можна привласнити те, що є самою свободою і вічністю ("не вмирає душа наша/ не вмирає воля, /І неситий не виоре/ На дні моря поле. /Не скує душі живої / І слова живого..."). Саме ці Шевченкові ідеї стимулюють "український постмодернізм" Юрія Андруховича. Його візія останнього дня імперії — також п'яне сниво. Український фемінізм з його ідеєю духовної свободи жінки постав наприкінці XX ст. також у контексті продовження поетичного Шевченкового націоналізму з ідеєю вічно непривласненої живої душі.

Поетичний характер Шевченкового націоналізму з його опором насильству і владі, запереченням державних інституцій гостро критикував уже його сучасник — Пантелеймон Куліш, що прагнув перетворити національну емоційність в інтелектуальний, політичний дискурс влади. Для цього він задумує реалістичну критику в романі-хроніці "Чорна рада". Згодом Шевченків "безвольний" націоналізм скритикує покоління модерністів, наприклад, в особі Миколи Хвильового, визначивши його поетичну, а не політичну сутність причиною краху національних домагань на початку XX ст. ("Проґавили ми Україну..."). Шевченко, символізувавши поетичний націоналізм виразив його в душевно-родовій жіночій стихії, як протиставлення "матріярхальної" родової свідомости бездушній, цивілізаційній, що утверджує чоловіче панування. Цивілізаційні форми, за Шпенґлером, це крайні, штучні і завершальні стани: вони слідують за становленням, як те, що зупинилося, як смерть за життям, як оніміння за розвитком. Шевченків світ народився як опір цивілізаційним репресіям. Як і *індивідуальне націотворення*, Шевченків світ неодмінно привертатиме увагу української феміністичної критики.

Яскраву спробу перепрочитання Шевченка зробила Оксана Забужко. Опонуючи Григорієві Грабовичу (його дослідженню *Шевченко як мітотворець*), вона компонує *інший*, жіночий Шевченків міт України. Замість дуалістичного підходу Грабовича до творчости Шевченка (коли міт України, створений в поезії, вступає в суперечність з "імперським" життям поета) Забужко стверджує *єдність* Шевченкової особистости, що постає як єдність полівалентна, внутрішньомножинна, протеїстична. Погляд на Шевченка в інтерпретації Забужко — це погляд крізь призму жіночої мужности і крізь призму національної сили і слабкости. Українське земне пекло вимірюється альтернативними топосами летарґічного сну (ненависної дрімоти) і бунту (злої волі); відзначається суто український модус Боговідступництва Шевченкової України як гріх зневолення, знесилення ("параліч волі"). Забужко так підходить до ґендерної

національної символізації, оцінюючи чоловічу активність (козацтво, гайдамацтво) подібно до Хвильового, як даремний бунт. У ситуації історичного безсилля провокується таке "дурне" бунтарство, що помножує братовбивчий гріх, неминучість українського самознищення в майбутньому. Відтак поетично Шевченкова Україна характеризується жіночою слабкістю та безвольністю, що стають загалом характерними рисами цілого національного світу ("Дівчаток москалі украли / А хлопців в москалі забрали"), — "світу" покритки і "москаля".

Не стільки на рівні методологічної заданости, як на рівні самоідентифікації авторки через досліджуване явище, Шевченка можна прочитати феміністично. Феміністична проблема — як проблема самозвільнення і самоствердження жінки, проблема духовної жіночої свободи, є, *проблемою власного жіночого вибору*, жіночого волевиявлення. Як зазначила Наталя Кобринська, ніхто не може звільнити жінку, крім неї самої. Щодо українського жіноцтва ця проблема самозвільнення потребує подвійної волі, подвійного зусилля. Богачевська-Хом'як зауважила, що у новітньому періоді українські жінки двічі знедолені як "підвладна група підвладного народу". У романі Забужко *Польові дослідження...* вже прозвучала ця проблема в контексті проблеми національної реалізації (як чоловічої, так і жіночої), коли індивід опиняється у ситуації "битого народу", "класичної національної безвиході". Протест індивідуальної волі на тлі такої ситуації склав основу проривного дискурсу Забужко як письменниці і як дослідниці творчости Т. Шевченка.

Споживанню традиційного образу Шевченка сентиментальною і безвольною українською "братією" (традиційний портрет Шевченка на стогривневій купюрі іронічно розміщеній на обкладинці авторського дослідження) протиставляється глибоко інтимне, *жіночо-проблемне* прочитання поета, котрий на думку дослідниці, виразив і пережив сам (в десятирічному "москальстві") "екзистенційну муку нереалізованости, муку скніючого, "гниючого" пасивного тривання в часі, неіснування — "сну", яка, екстрапольована на "ціле" національне тіло, обертається томлінням "сну" історичного".[7]

Теоретичною настановою фемінізму є відстоювання множинного гетерогенного буття. Поезія Шевченка поліфонічна, вона провокує до подібного прочитання. Козацтво, як і гайдамацтво, осмислені в дослідженні Забужко, як історично втілена чоловіча активність, що є виявом відчуженої від Бога "злої волі". Козаки, "невинні злочинці", прийнявши на себе естафету "необхідного... зла в утвердженні субстанційної волі народу до свободи", заклали в "національну долю програму самознищення". Такий модус власне чоловічого (каїнового) гріха, зумовленого "злою волею", визначає

загалом історичну недолю України. Ідеальне майбутнє України можливе як вияв "доброї волі", добровільної відмови від козацько-гайдамацької руїни зовнішньо і внутрішньо (у собі). Вираженням такої "доброї волі", на думку дослідниці, є українізоване (матріярхальне) християнське поєднання людства з Сином (Христом) та Матір'ю (очевидно мається на увазі Шевченкове "І буде син, і буде мати, і будуть люди..."). Хоча можна вважати, що така "добра воля" є не що інше як по-новому прочитана "зневоленість". Мартін Гайдеґґер загалом тлумачить волю як зло. У Забужко "гріх зневолености" обертається праведністю "доброї волі", що власне є праведністю "зневолености", "ожіночненням" чоловіцтва.

На відміну від модерніста Хвильового, який свого часу прочитав Шевченка як неґативний для визволення України символ кастрованого інтеліґента, Забужко робить Шевченків міт (із його специфічним відступом від патріярхату) актуальним в контексті сучасного і майбутнього духовного виживання людства, враховуючи при цьому "жіночий" інтерес. Символічний вияв доброї чоловічої волі (через вияв "батьківства" не як керуючого, руйнуючого, владного чинника в бутті, а як любові, тобто через відсутність традиційного батьківства як у Шевченка) можливо, є жіночим виявом мітичного "насильства" — заради спасіння світу? Це виразив свого часу, наприклад, античний міт, у якому Жінка-Земля наказує дітям-синам оскопити серпом Батька-Небо, щоб так утихомирити його непомірну гординю і бажання володіти світом.

Парадокс творчости Забужко — письменницької і дослідницької — полягає у тому, що, з одного боку, вона національно-ностальгійно переживає відсутність в українському світі мужнього чоловіка, а він не хто інший як герой "злої волі", а з іншого боку — усвідомлюється неможливість жіночої зреалізації у світі такого "злого" чоловіка, що є результатом феміністичного аналізу. Останнє вимагає мітичного "оскоплення" "злого" чоловіка — в ідеалістичному проєкті чоловічого "доброго волевиявлення". У такий спосіб реалізується мітологема богорівного людства, цієї властиво оновленої Землі. Так романтичний інтелектуальний фемінізм органічно поєднується з Шевченковим мітом України.

Маніфестуючи методологію для феміністичних стратегій аналізу, Ірина Жерьобкіна проводить *декларативне* дослідження творчости Шевченка. Однозначно визначившись щодо націоналізму як політично типового чоловічого дискурсу влади, вона так само однозначно прочитує Шевченка як ворога українського фемінізму. Такий аналіз є поверховий, тенденційно заданий, редукційний за своєю внутрішньою логікою. Наприклад, дослідниця пише: "Політичний символ матері, зґвалтованої росіянами, є основним, через

який і за допомогою якого українці ідентифікуються зі своєю країною: українські національні міти і національна література архетипічним образом містять у собі цей політичний символізм. Особливо ефективно цей образ працює у творчості найвідомішого українського поета Тараса Григоровича Шевченка".[8] Відразу впадає в око підміна понять, адже покритка — це не зґвалтована мати, йдеться про довірливу жіночу чуттєвість, яка страждає від чоловічої бездушности.

У Шевченка завжди присутній конфлікт нещасної покритки і людей, що є власне опозицією душевного (кордоцентричного) смислу, невисловленого логічно, і канонізованого владного голосу моралі. Це опозиція щирого кохання і байдужої законности, яка намагається "володіти" окремою душею. Тому трагедія Шевченкової героїні, її кохання — це жіноча трагедія, непорозуміння і відторгнення марґінального жіночого серця. Адже конкретне щире кохання, що віддається на віру почуттям, в "людей", котрі символізують абстрактну законність, ототожнюється з оцінкою "ледачої" зіпсутої жінки:

Люде серця не побачать,
А скажуть — ледащо!

Ця дилема емоційного жіночого конкретного буття й абстрактного логічного, законного, що водночас виступає на боці бездушної чоловічої "правди", яскраво представлена поетом. Так поема "Катерина", яка започатковує символічний зміст Шевченкового світу, наскрізь жіночозахисна: поет захищає жіночу щирість, беззахисне материнство, попране законом. Якщо й звучить мораль, то вона — не бездушний осуд, а прохання-порада, повна глибокого сердечного, батьківського жалю та співчуття. Шевченко радить серцем, а не розумом, тому його слова — інші, ніж слова патріярхальної громади:

Жартуючи, кинув Катрусю москаль.
Недоля не бачить, з ким їй жартувати,
А люде хоч бачать, та людям не жаль.
"Нехай, — кажуть, — гине ледача дитина,
Коли не зуміла себе шанувать".
Шануйтеся ж, любі, в недобру годину,
Щоб не довелося москаля шукать.

Жіночі цінності (кохання і материнство) постануть уже в ранній поемі поета як найвищі людські цінності. Тому зовсім неправомірним є висновок Жерьобкіної, що "місце жіночого в творчості Шевченка завжди вторинне порівняно з цінностями і подіями чоловічого

життя". Тут явне іґнорування того факту, що ґендерна символізація світу завжди закінчується у Шевченка авторською щирою участю в недолі жіночій.

У моделі "українська покритка — чужинець-москаль" ситуація справді набуває ще й символічного національно-історичного смислу (поневолена, "піддурена" Україна та імперська Росія), як, наприклад, у поемі "Катерина". Попри це в Шевченка присутня загальнолюдська символізація жіночо-чоловічого світу, яка виростає з національної за змістом "Катерини", де москаль втілює ідею чоловічої влади, що посилюється імперською законністю, а українська покритка уособлює чітко увиразнене подвійне поневолення — жінки "битого народу". Натомість у поемі "Титарівна", сюжет якої розгортається поза символічним змістом національного поневолення, представлений загальнолюдський зміст ґендерно розколотого буття. Сюжет поеми знову чоловічо-жіночий, любовний. Бідний Микита (бідність є ознакою соціяльно марґінального становища) закохується у багату титарівну. Отже, за соціяльним статусом ця дівчина стоїть нібито вище в суспільній ієрархії. Однак вищий статус не рятує її як жінку, стосовно котрої бідняк Микита займає і утверджує своє панівне становище саме як чоловік. Титарівна мала необережність насміятися з кохання парубка — "насміятися при людях" з нерівні. Однак жіноча душа — химерне, нераціональне створіння: насмішка невдовзі переростає в жаль та кохання:

В недобрий час з того нерівні
Ти насміялась... Стало жаль
Тобі його... Нудьга, печаль
І сором душу оступила,
І ти заплакала!...

Жіноче серце сотворило диво перетворення. Натомість в чоловічу душу Микити запала образа від насмішки, запала непереборна нічим злопомста. Повернувшись невдовзі бравим парубком-борцем (тобто таким, що належить до вищої чоловічої касти — такі борці ходили по селах і мірялися силою з сільськими парубками, демонструючи фізичну перевагу), він "використовує" кохання титарівни, пускаючи її по світу з ганьбою покритки і дітовбивці. Його жорстока помста узаконена, як завжди, патріярхальною громадою — громадським судом:

Громадою осудили
І живую положили
В домовину!... Й сина з нею!
Та й засипали землею!

Незважаючи на високий соціяльний статус титарівни, бідний Микита, силоміць повертає жінку в її "законне" марґінальне становище жертви. І тут ми вкотре подибуємо вдало підмічений Леонідом Плющем "протеїзм" Шевченка. З одного боку, поет радить "чорнобривим" кохатися, та не з москалями, "бо москалі — чужі люде". А з іншого, "свій" Микита виявляється таким же чужинцем, як і москаль, у жіночому світі серця. Закінчення поеми символічно узагальнює його чоловічу долю у світі як таку, що проклята Богом:

...Покарав
Його Господь за гріх великий
Не смертію! — він буде жить,
І сатаною-чоловіком
Він буде по світу ходить,
І вас, дівчаточка, дурить
Вовіки.

І. Жерьобкіна вважає, що національний міт України в Шевченка підсилюється саме сексуальним аспектом. Вона робить загалом неправомірний тенденційний висновок: "В українській літературі можна знайти серію сюжетів, котрі виступають джерелом національних фантазій насолоди ненавистю до Іншого і до його звичаїв (еврея, поляка, німця, росіянина), оскільки побудовані на сюжетному факті скривдження української дівчини або жінки чужинцями".[9] Зауважимо, що для розуміння Шевченка є дуже важливим, що чоловік — злоносій не тому, що він москаль, чужинець, а тому що він чужинець, загарбник в емоційному світі серця. Тут скоріше маємо справу з символізацією "чоловічого" смислу (а справжній чоловічий смисл реально представлений імперською силою). У цьому полягає власне український кордоцентричний і водночас *загальнолюдський гуманно-фемінний смисл Шевченкової творчості.* У своїх ідеальних інтенціях Шевченко звертається до природної жіночости, що символізує чисту ідеальну чутливість, не зіпсуту цивілізацією. Вся його поезія зіткана на ній. Тому поет співає-плачеридає — так репрезентуються різні емоційні стани жіночої душі. Поет також звертається до дівчат, посилає їм свої твори, сподівається, що вони єдині його "зрозуміють", тобто відчують серцем. Вся його поезія прагне вберегти таку природну чуттєвість перед загрозою цивілізаційного "ґвалту".

Шевченко привернув українську літературу до феномену кохання. І. Жерьобкіна критикує Шевченка за зображення жіночого світу з наперед заданою метою: зробити українського романтика друго-

рядним поетом порівняно з російськими поетами-романтиками. На цьому шляху вона вибирає той арґумент, що шевченківські жінки не задумуються, не сумніваються, не відчувають провини, бо здатні лише на тваринні почуття, бо "уподібнені речам, нерефлективним тілесним машинам бажання", натомість у російських поетів жінки живуть у світі морального сумління. Йдеться передусім про нерозуміння сутности романтизму. Та й загалом в аналітичному дискурсі Жерьобкіної демонструється меншою мірою феміністичне, а більшою — *імперське мислення*, котре центр (як велику російську літературу) осмислене вище, ніж марґінес (у цьому разі українську). Такий фемінізм, визначаючи шкідливість національного, постає водночас виразником ідеологічного шовіністичного дискурсу. Схематичне прочитання Жерьобкіною творчости українського поета ґрунтоване на невідчутті його органічного романтичного міту. Шевченко вважав істинний світ світом чуття, а тому істинне кохання в його поетичному розумінні може відбутися лише як *нерозумне* кохання. Такою нерозумною була й любов поета до України, бо нерозумно було — проклясти Бога і погубити заради цієї любови душу. Пізніше в Лесі Українки Долорес пожертвує так само душею заради кохання до Дон Жуана (*Камінний господар*), пояснивши йому, що всі жінки так роблять, коли кохають.

Шевченко розкрив істинний націоналізм-патріотизм як безпосереднє переживання, безглузду любов, що не прагне розрахунку, якій однаково, "чи хто згадає, чи забуде...". Лукаш у драмі *Лісова пісня* надіється розумно віддячитися Мавці за любов, а їй так само, як і Шевченкові, буде чужим, незрозумілим слово "віддячуся". Істинний націоналізм — як любов до поневолених "рабів німих" (поневолення має тут і символічний смисл душевного рабства, а тому поневолених рятують Духом, Словом, — пізніше про це ж по-новому скаже у поемі "Мойсей" Іван Франко) нагадує за характером свого почуття нерозумне кохання, яке не випадково так глибоко зображене у творчості Шевченка. І загалом, мабуть, *істинний націоналізм — можливий лише як поезія*.

Подібно до того, як романтизм відкрив в чоловічій душі жіноче начало, *модернізм відкрив в жіночій душі чоловіче начало*. Це зумовило цілковито *іншу* феноменальність любови в жіночій письменницькій перспективі. Замість ідеалізованої природної жіночности (чуттєвости) тут постала одухотворена жіночність в опозиції до примітивної (бездуховної) тілесности, як, наприклад, в образі дородної дівки Килини (*Лісова пісня* Лесі Українки), або нареченої Гриця (*Маруся Чурай* Ліни Костенко). Ліна Костенко устами Гриця виразить чоловічу зневагу до природньо здорової жіночої, проте бездуховної плоті:

То ж слава богу, що боронить звичай
чіпати дівку. Я ж би і не зміг.
Палив мене такий великий відчай,
отак би встав та й безвісти забіг!

Воно ж, товкуще, навіть не завважить, —
пече, скубе, затовкує та смажить.
Б'є в килими, неначе в тулумбаси,
Та промиває кишки на ковбаси.

Супроти такої "тупої" *реалістичної*"селянської" природи жінки — письменниці виставлять модерну одухотворену горду жіночість, яка своєю чергою спричинить внутрішню чоловічу драму: "жить на дві душі" (і Лукаш, і Гриць). Цивілізаційна модернізація феномену кохання у творчості чоловіків-модерністів веде до естетичної катастрофи: кохання, редукуючись до тілесного злягання, сексуального інстинкту, викликає хворобу поетової душі. Естетичне вбивство жінки[10] приводить модернізм до чоловічого нарцистичного міту, класичним зразком якого може служити книга Юрія Тарнавського *6x0* (1998). Питання, як поєднати плотське і духовне у чоловічо-жіночих стосунках залишається відкритим. *Польові дослідження* О. Забужко свідчать, що таке питання відкрите і наприкінці XX ст.

Шевченкова ідеалізація жіночого за своїм характером, почуттєвого чинника світу вивершується високим ідеалом *одухотвореної жіночності*. І. Жерьобкіна, прочитуючи Шевченка феміністично, явно іґнорує цей наскрізний ідеал, оскільки її концепція шевченківського жіночого світу не передбачає його існування. Проте всі Шевченкові покритки ведуть до образу Богоматері, возвеличуючись в такий спосіб в цьому Образі.

Українізація християнського міту — явище унікальне для розуміння органічної жіночности Шевченкового світу. Шевченко розхитує дуалізм традиційного класичного мислення, що походить з християнської доктрини, згідно з якою чоловік осмислюється як духовна сутність, а за жінкою закріплюється сутність гріховна, тілесна. До речі, саме фемінізм критикує таку схематизацію, властиву традиційно-патріярхальному дискурсу. Теоретично Ірина Жерьобкіна також дотримується феміністичної установки, але вона не бачить цю критику в поезії Шевченка, де остання набула яскравого метафоризму й символізму. Шевченко переводить християнський міт у жіночу перспективу "тіла" і чуття. Це зумовлює більшу значущість постаті Бого-матері, ніж Бого-чоловіка. Загалом в українському релігійному житті, як зауважив дослідник української ментальности Богдан Цимбалістий, "часто наголошується культ Богоматері більше, як культ Христа-Богочоловіка".[11]

Зрозуміло, що образ Богоматері проблемний у християнстві, оскільки традиційно християнський міт позбавляє жіночність духовного смислу. Релігійний образ Богоматері у зв'язку з цим редукує жіночу сексуальну природу, створюючи духообраз Діви Марії. Уже на зорі раннього зародження християнства євангелисти (апологети та провідники патріярхальної свідомости) змушені були пояснювати присутність жінок-мироносиць, а особливо колишньої повії Марії Магдалини на шляху Христа. У Євангелії від Томи приводиться красномовний факт: Симон Петро просить Ісуса прогнати Марію Магдалину, оскільки, як вважає він, жінки недостойні життя вічного, а тому не повинні іти за Сином Божим. Щоб вберегти Марію від чоловічої підозри, Ісус обіцяє її зробити чоловіком. "Дивіться, — каже він, — я направлю її, щоби зробити чоловіком, щоб вона також стала духом живим, подібним до вас, чоловіки. Адже всяка жінка, яка стане чоловіком, ввійде в царство небесне". У християнському міті замість природного зачаття моделюється непорочне зачаття, що є власне *оплодотворення жінки духом* (можливо, це і є поетична метафора перетворення жінки на чоловіка?). Однак Шевченко порушує розрив між чоловічим світом духу і жіночим світом гріха. Апотеозом поетового возвеличення жіночости є репрезентація *святої грішниці.* Поет ожіночує Богоматір, повертає їй тілесну природу гріха, матріярхалізуючи у такий спосіб християнство. Шевченко "богохульствує": Діва Марія — не Діва, а жінка-грішниця, що зачала від захожого апостола, покритка, по-батьківськи захищена чоловіком-дружиною. До речі, така сама *батьківська позиція* самого Шевченка стосовно його героїнь-покриток. Йосип із поеми "Марія" — alter ego. Йосип — не "типовий" чоловік. "Типовий" чоловік репрезентував у поетовому світі кривду і моральний закон осудження. Йосип сходить з традиційного "чоловічого! шляху, жаліючи і захищаючи перед світом свою покритку. І завдяки такому перекодженню "чоловічого" погляду людство має Сина Божого. Подібну місію до Йосипа виконує Шевченко в українському світі: захищаючи покритку, він забезпечує світу порятунок. Чоловіча праведність прочитується як порятунок жінки, України, людства.

"Богохульство" Шевченка приведе до модерністського перепрочитання християнського міту з позиції жіночої перспективи (наприклад, у творчості Лесі Українки, зокрема, у драмі *Одержима*). У Шевченка свята грішниця не лише народить праведного сина, але і "воскресить" його, розіп'ятого. Духовна сила Богоматері вивищується на тлі душевної убогости Христових учнів, їх безсилля і страху:

Як розпинать його вели,
Ти на розпутії стояла

З малими дітьми. Мужики,
Його брати, ученики
Перелякались, повтікали...

і далі:

Брати його, ученики,
Нетвердії, душеубогі,
Катам на муку не дались,
Сховались, потім розійшлись,
І ти їх мусила збирати...
Отож вони якось зійшлись
Вночі круг тебе сумувати.
І ти, великая в женах!
І їх униніє, і страх
Розвіяла, мов ту полову,
Своїм святим огненним словом!
Ти дух святий свій пронесла
В їх душі вбогії"! Хвала!
І похвала тобі, Маріє!

У такій одержимості духом Шевченко бачив надію національного та вселюдського воскресіння із мертвих.

Прочитання Шевченка поза національною перспективою неможливе. Тенденційне "космополітичне" тлумачення творчости Шевченка Жерьобкіною — ідеологічний владний дискурс, спрямований на боротьбу з політичним націоналізмом. Проте націоналізм Шевченка — це "жива душа", яку не можна привласнити жодним епатажним дискурсом. Феміністична стратегія письма, як її розумію, не іґнорує індивідуальне національне чуття. Ця стратегія якраз і допомагає відкрити відчуту й пережиту Шевченком свободу, органічно жіночу за своїм характером — свободу душі, для якої немає жодної влади.

---

1. М. Богачевська-Хом'як, *Білим по білому* (Київ: "Либідь", 1995), 9.

2. И. Жеребкина, *Женское политическое бессознательное* (Харьков: Харьковский центр гендерных исследований Ф-Пресс, 1996), 321.

3. Б. Грінченко, М. Драгоманов, *Діалоги про українську національну справу* (Київ: НАН України, Ін-т укр. Археографії, 1994), 72.

4. О. Забужко, *Шевченків міт України. Спроба філософського аналізу* (Київ: Абрис, 1997), 25.

5. Н. Хамитов, *Философия человека: поиск пределов. Пределы мужского и женского: введение в метаантропологию* (Київ: "Наукова думка", 1997), 41-42.

6. О. Забужко, *Шевченків міт України,* 128.

7. Цит. за: И. Жеребкина, *Женское политическое бессознательное,* 274-275.

8. И. Жеребкина, *Женское политическое бессознательное,* 76.

9. Див.: детальніше статтю: Н. Зборовська, "Естетичне вбивство жінки", *Сучасність*, №3, 1999, 122-128.

10. Б. Цимбалістий, *Родина і душа народу. Українська душа* (Київ: "Фенікс", 1992), 86.

Анна Чумаченко

"ПРИЧИННА" І ШЕВЧЕНКО: ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПОЕТИЧНОГО "Я"

Розглядати проблему Шевченкового впливу на національну ідеологію в її сучасному семіологічному розумінні — справа не стільки наукового підходу, скільки наукової відваги або моди. Той факт, що Шевченко як поет став культурним феноменом, дуже часто віддаляє дослідників від об'єктивного аналізу поетичних текстів у контексті культури. На заваді стає, наприклад, особисте ставлення вчених до культу Шевченка як соціяльного явища. Завдання цієї праці — провести дослідження під таким кутом зору, який би дозволив вживати сучасний теоретичний апарат достосований до об'єкта дискусії. Погоджуючись з тим, що в українській літературі існує деякий "шевченківський міт" спробуємо проаналізувати один з його зовнішніх виявів, прослідкувавши історію створення шевченкового тексту, його культорологічний контекст і умови функціонування, що надали йому знаковий характер. Мова буде йти про баладу "Причинна", перші строфи якої стали відомою піснею "Реве та стогне Дніпр широкий", що почала виконувати репрезентативну функцію "українськости", увійшовши в 1950-1980-х роках у постійний репертуар народних хорів, ансамблів бандуристів та солістів — як в Україні, так і в діяспорі.

Популярність пісні заступила собою успіх балади в загалі. Цікаво, що, якщо "Катерину" видавали окремими виданнями безліч разів, то "Причинна" не привертала такої уваги. Проте одне з окремих видань балади можна назвати унікальним. У бібліографії видань Шевченка знаходимо:

Причинна (Поема), Київ, 1940.

"В дійсності це видання ЦК КП(б)У, Москва, 1943... Поширювано нелеґально, або скидувано з літаків. У книжку вмонтовано тексти з творів П. Тичини, А. Малишка й Л. Первомайського."[1]

Використання "Причинної" з пропаґандистськими цілями йшло поряд з популяризацією пісні "Реве та стогне Дніпр широкий" ансамблем пісні й танцю Червоної Армії під керівництвом Александрова.

У тому випадку, коли немає форсованого пропаґування тої чи іншої ідеології, "Реве та стогне Дніпр широкий" виконується часто як своєрідний знак належности до культури. Фолкьорний ансамбль кубанської станиці,[2] наприклад, при відеозаписі додав до

пісні пояснення: "пісня на слова батька нашого, Тараса Шевченка", тобто символічна функція поета як батька нації, ґрунтована на архетипі Духа, поширюється на процес виконання його творів з підкресленою декларацією ідентичности співаків.[3]

Як видно, пісня на слова Шевченка стала виконувати репрезентативну, комунікативну і соціяльно-формуючу функцію. Ця поліфункціональність свідчить про цілісне входження пісні в культурний процес як частини "Шевченкового міту" і звертає нашу увагу на феномен переходу тексту з ориґінального твору — балади "Причинна", до сфери функціонування суспільних мітів.

У цій праці проблема "Шевченко і міт" буде розглядатися в декількох напрямах:

1) як глибинні архетипові чинники української культури вплинули на формування творчого "Я" Шевченка, на сприйняття його сучасниками і віддаленими в часі читачами;

2) як шевченківській міт поєднав в собі риси літературного і національного;

3) як цей новий міт збігався чи не збігався з традиційними культурними настановами і засобами підсвідомої колективної демітологізації.

Іншими словами, нас буде цікавити не стільки внутрішнє вибудовування міту в рамках літератури, скільки його культурологічний аспект — те, як і на яких засадах "грає" цей міт у сучасному дискурсі.

ШЕВЧЕНКОВА БАЛАДА І ПРОБЛЕМА ЧИТАЦЬКОГО ОЧІКУВАННЯ

Серед досліджень шевченківського символізму одною з найсерйозніших і в той же час дискусійних праць залишається монографія Григорія Грабовича "Поет як мітотворець. Дослідження символічного значення у Шевченка", де автор слушно зауважив, що історичний феномен Шевченка був спричинений культурною підготовкою аудиторії так само як і спроможністю поета відгукнутися на колективний досвід, емоції та очікування його читачів.[4]

Горизонти читацького очікування у випадку з "Причинною", безперечно, враховували сильні романтичні традиції, які виховали не тільки покоління европейських митців, але й покоління читачів. Власне, сам жанр романтичної балади був вже в 1830-1840-х роках не тільки відомим, але й канонічним.

Балада в европейській літературі поєднала фолкльорні і літературні елементи, набула характеру *нової балади.* Її характеристики, актуальні для Шевченкового твору, за Леонідом Білецьким:

1) несподіваний початок ex abrupto;

2) недомовленість, фраґментарність оповідання, що розробляє лише найвищі драматичні моменти;

3) епічна фабула чергується з драматичним діялогом;

4) новелістичний сюжет компонує романтичну фабулу."[5]

Молодий Шевченко звернувся до відомого жанру і тим запропонував своєму потенційному читачеві правила, вже відомої гри. Знаючи ці правила, читач міг зосередитися на деталях опису, поглиблено сприйняти символіку.

Новим елементом у "Причинній" була цілісність українського контексту в описаній історії. Такі психофізіологічні явища, як сомнамбулізм завжди цікавили романтиків. Сучасник Шевченка, російський письменник 1820-х років написав повість "Лунатик", а в 1840-х — роман "Серце і думка", де зосередився на психофізичних особливостях сомнамбулізму і народних віруваннях про те, що душа людини вільно літає під час сну. Дія "Серця і думки" розгорталася на берегах Дніпра, і Вельтман багато запозичив з українського фолкльору і творів М. Гоголя. Але, як і в інших письменників-романтиків, фолкльор у Вельтмана є тільки літературним фолкльоризмом, тлом для основної дії. Позиція автора є позицією освіченого спостерігача, хоч Вельтман і намагається по-народному пояснити роздвоєння особистости своєї молодої героїні як наслідок відьомських чарів.[6]

Шевченко ж як автор, навпаки, дивиться на ситуацію з середини, як представник того середовища, яке він описує. Тому його балада набуває цілісности саме завдяки зображенню фолкльорного світу, а суто авторські, романтичні елементи (до яких належить початок поеми, що став піснею), сприймаються як контекст. Якщо поети-романтики, наприклад, В. Жуковський, з творами якого, напевне, був добре знайомий молодий поет, вживали фолкльоризм як своєрідний ритуалізовано-канонічний літературний засіб, то для Шевченка ритуалізований характер мала сама романтична поетика.

"ПРИЧИННА" У БІОГРАФІЇ ШЕВЧЕНКА І В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ЙОМУ ЛІТЕРАТУРИ

Для того, щоб краще зрозуміти динаміку функціонування і поетику "Причинної", звернімося до історії створення і першодруку балади.

У багатьох літературознавчих працях для пояснення настанови Шевченка до своїх ранніх творів цитувався уривок автобіографічного листа до редактора часопису "Народноє Чтеніє" О.О. Оболонського від 18 лютого 1860 року, де писалося про початок літературної кар'єри поета:

"Про свої перші літературні спроби скажу тілько, що почалися вони в тому самому Літньому саді, в білі безмісячні ночі. Сувора українська муза довго цуралась мого смаку, зіпсутого життям у школі, в передпокої дідича, по заїздах та по міських квартирах; але коли подих волі повернув моїм почуттям чистоту перших дитячих літ, проведених під убогою батьківською стріхою, вона, спасибі їй, обійняла мене і привітала на чужій стороні. З перших моїх слабих спроб, написаних у Літньому саду, надрюкована тілько одна балада "Причинна". Як і коли писав я поезії, що повстали після неї, — про це тепер не маю охоти розводитися."[7]

Парадокс у тому, що, як наголошував П. Зайцев: "Кінець цього автобіографічного листа, написаний Кулішем, всі дослідники досі цитували, як автентичний Шевченків",[8] але редакційну працю Куліша над своєю автобіографією Шевченко авторизував: вона з'явилася в пресі за його підписом.

В оригінальній автобіографії Шевченка немає нічого про його літературну діяльність, зате є докладна розповідь про малярські захоплення і еволюцію.[9] Як здається, це знак того, що сам Шевченко бачив себе "офіційно" як маляра і графіка. Це була для нього його "суспільна функція", коли суспільство розумілося як "культурне", тобто досить вузьке.

23 вересня 1844 р. у листі до кн. Миколи Цертелєва Шевченко писав про задуману ним серію ґравюр "Живописна Україна":

"Якби мені Бог допоміг докончить те, що я тепер зачав, то тоді склав би руки та й в домовину. Було б з мене, не забула б Україна мене мізерного."[10]

У цьому випадку він говорить про Україну взагалі, надаючи поняттю широкого значення. Слово "Україна" репрезентує тут поняття "країна", "народ", "нація" через уособлення ("не забуде"), що дуже подібне до алегоричного способу представлення рідної землі чи краю в українській барокковій літературі XVII століття.

Самоприниження "мене мізерного" має тут ритуальний характер і зовсім не означає якесь усвідомлення своєї малоцінности. Більшою мірою воно характерне для особистого листування Шевченка з друзями. 26 листопада 1844 р. він пише до Якова Кухаренка:

"Друже мій! Єйбогу, й досі не знаю, що я за погань на сім світі! Сказать би ледащо, так же ні, бо бюсь, як овечий хвіст...; сказать гордий, так Ти ж мене знаєш.[11]

Це особлива мистецька гра, ґрунтована на традиційному для українського мистецтва, особливо в добу барокко, топосі сумирного

поета, спричиненого православно-християнським ідеалом, що заперечував гординю.

Ця модель Шевченкової мистецької поведінки розвивається на тлі романтичного дискурсу епохи, коли поети творили не тільки свої тексти, а і власний суспільний образ, як, наприклад, Байрон. Цікаво, що англійський поет був орієнтиром для "самомітотворення" для Михаїла Лєрмонтова ("Нет, я не Байрон, я другой..."). Шевченко ж не тільки протиставляє топос сумирного поета беззастережному романтичному індивідуалізму. В листі до Варвари Рєпніної (кінець листопада 1843 р.) він пише про свої літературні твори:

"Я як митець, що його не горе, а щось страшніше навчило, оповідаю себе людям..."[12]

Тобто його поезія — не результат створеного романтичного "я", воно і є його "я". Виходячи з цього, можна побачити різницю між власне Шевченковим тоном і ставленням до своєї творчости і зредаґованим Кулішем уривком автобіографії. Закономірно постає питання: чи так вже не цінував поет своїх перших поезій?

"Причинна" датована Шевченком "1837. Май-липень". Вона не була надрукована в першому виданні "Кобзаря", так званому "Чигиринському Кобзарі". Натомість поет віддав її до альманаху "Ластівка", який підготовляв Є.П. Гребінка і який побачив світ навесні 1841 року. "Та Шевченко був не лише співробітником, але мабуть, і співредактором "Ластівки"... — писав В. Дорошенко, — в... листі з 13 січня 1839 р. хвалиться Гребінка Квітці, що має "чудесного помічника — Шевченка, людину надзвичайну".[13]

Свою участь в альманасі Шевченко, як здається, не вважав за другорядну для себе справу. "Ластівка" була першою публічною репрезентацією українського літературного руху як колективної справи. Тут друкувалися уривки з Котляревського — своєрідного пророка нової літератури, твори Гребінки, Квітки-Основ'яненка, П. Куліша, В. Забіли, О. Афанасьєва-Чужбинського та інших, — всього 13 авторів (число, яке могло би, на поверховий погляд, видатися демонічним). Вміщений Шевченковий вірш "На вічну пам'ять Котляревському" ставить зовсім інакші акценти в композиції альманаху: Котляревський виступає при цьому як родоначальник, співвідносний з образом Христа, а дванадцять інших авторів є його апостолами.

Цікаво, що три з чотирьох надрукованих у "Ластівці" творів Шевченка починаються описами, де одним з головних є образ вітру:

Сонце гріє, вітер віє
З поля на долину,

Над водою гне з вербою
Червону калину.[14]

(*"На вічну пам'ять Котляревському"*)

Вітре буйний, вітре буйний!
Ти з морем говориш, —
Збуди його, заграй ти з ним,
Спитай синє море.

(*"Думка" ("Вітре буйний, вітре буйний!")*)

Реве та стогне Дніпр широкий,
Сердитий вітер завива,
Додолу верби гне високі,
Горами хвилю підійма.

(*"Причинна"*)

В усіх трьох випадках автор будує своєрідну систему координат, у якій, як у прадавній мітологічній системі світу, зустрічаються протилежні стихії. Спочатку є просторова опозиція землі (поле, долина) і води (ріка, море). Вітер (повітря) є поєднувальним чинником у цій картині. Він не тільки спричиняє взаємодію стихій, але й сам є головним учасником діялогу ("ти з морем говориш").

Верба і калина також з'являються як обов'язкові дерева-символи. У порівнянні з горизонтальними площинами долини, поля або моря, вони є вертикалями, що створюють в комплексі геометричну символіку світової будови.

Надрукована в "Ластівці" перша частина "Гайдамаків" відкривається, на перший погляд, іншою картиною:

Все йде, все минає і краю немає...
Куди ж воно ділось? Відкіля взялось?
І дурень і мудрий нічого не знає.
Живе... умирає... Одно зацвіло,
А друге завяло, навіки завяло...
І листя пожовкле вітри рознесли.
А сонечко встане, як перше вставало;
І зорі червоні, як перше плили,
Пропливуть і потім, і ти, білолиций,
Вийдеш подивиться в жолобок, криницю
І в море безкрає, і будеш сіять,
Як над Вавілоном, над його садами,
І над тим, що буде з нашими синами.[15]

Крім явної цитати з Геракліта: "Все тече, все минає", композиція Шевченкового опису нагадує початок біблійної книги Еклезіяста (Проповідника):

"Рід відходить і рід приходить, земля ж перебуває повіки. Так само і сонце сходить, і сонце заходить і поспішає до свого місця, де має сходити. Вітер віє на південь і звертає на північ: знай, крутиться та й крутиться, повіваючи, та й знов повертається до своїх кругобігів. Усі ріки течуть у море, та море не наповнюється. До місця, звідки течуть ріки, туди вони повертаються знову. Усякі речі втомлюють людину, а чому — ніхто не каже. Око не насититься баченим, вухо не наповниться слуханим. Те, що було, є те саме, що буде; те, що зробилось, є те саме, що зробиться.. Нема нічого нового під сонцем... Немає згадки про минулих, та й про тих, що будуть потім, — не згадають про них ті, що прийдуть опісля."[16]

У книзі Еклезіяста також з'являється образ, широко підхоплений світовою поезією:

"Все прямує до одного місця; все з пороху постало і все повертається у порох... Я побачив, що нема нічого кращого для чоловіка, як радіти своїми ділами; така бо його доля; бо хто дасть йому побачити, що буде після нього?"[17]

Характерно, що мотив "життя людини є порох" доповнюється в канонічному тексті мотивом долі. Яке величезне місце займає мотив долі в поезії Шевченка пояснювати не треба. У своєму трактуванні він наближається до українського пісенного фолкльору, особливо, коли мова йде про традиційного народного героя — козака. У "Причинній" знаходимо:

Орел вийняв карі очі
На чужому полі,
Біле тіло вовки з'їли —
Така його доля[18]

Зауважмо також внутрішню дискусію Шевченкового образу з біблійною детермінованістю долі. У "Причинній" поет ставить питання і відповідає на них:

Така її доля... О, Боже мій милий!
За що ти караєш її молоду?
За те, що так щиро вона полюбила
Козацькії очі?... Прости сироту!
Кого ж їй любити? Ні батька, ні неньки:
Одна як та пташка в далекім краю!
Пошли ж ти їй долю — вона молоденька, —
Бо люди чужії її засміють.[19]

Шевченко постає проти образу долі як Фатуму і переносить його в соціяльну сферу, наголошуючи на "чужих людях", що "засміють". Це, фактично, повторення історичної моделі розвитку уявлень про долю в европейській цивілізації: від Фатуму і Провидіння до Фортуни і долі як лінії життя людини в суспільстві.[20]

Цікаво, що ритмічний малюнок Шевченкових віршів у "Причинній" наближається за інтонацією до повчальних віршів про долю, які функціонували в українському народному середовищі в XIX- на початку XX століття у вигляді катренів із специфічною "падаючою інтонацією".[21] У Шевченка знаходимо:

Не так серце любить, щоб з ким поділиться.
Не так воно хоче, як Бог нам дає:
Воно жить не хоче, не хоче журиться.
"Журись!" — каже думка, жалю завдає.
О Боже мій милий! Така Твоя воля,
Таке її щастя, така її доля![22]

Переносячи поняття долі на нижчий, побутовий рівень, Шевченко допускає і втручання нижчих (не божественних) сил — таких як ворожка у "Причинній" — у процес "долетворення":

Так ворожка поробила,
Щоб менше скучала,
Щоб, бач, ходя опівночі,
Спала й виглядала
Козаченька молодого,
Що торік покинув.
Обіщався вернутися,
Та, мабуть, і згинув![23]

Наслідки втручання ворожки в долю дівчини — трагічні. Це цілком відповідає неґативній настанові православної церкви до ворожбитства: балада, як це і було в первісних канонах жанру, служить попередженням, показує, що сталося внаслідок порушення табу — коли місце божественного Провидіння старалася заступити ворожка як представник поганського світу.

З героїнею балади це стається великою мірою тому, що вона вирвана зі сталої соціяльної структури. У неї — "ні батька, ні неньки", її нема кому захистити і навчити.

У східнослов'янських народних традиціях можна знайти цікаві паралелі до змальованого образу сироти. У білорусів, наприклад, коли дівчина-сирота виходила заміж, місце батька на весіллі посідав сільський дудар, функція якого наближалася до функції посередника

між "цим" і "тим" світом. Дудар виконував ролі медіятора і жерця. Також він був представником епічної пісенної традиції, як і українські кобзарі.

Шевченко ж беручи на себе функцію кобзаря, переймав тим і певну відповідальність за долю своєї героїні-сироти, як позитивна сила, в протилежність ворожці. Це додавало баладному оповіданню певної ритуалізованости і створювало базу для розвитку символів.[24] Дівчина-сирота могла сприйматися як уособлення України.

Від бароккових уособлень України в образі ридаючої жінки символ, до якого наближається образ, створений Шевченком, відрізняється глибшою контекстуальністю. Автор "Причинної" ніде не розшифровує наміченої паралелі. По-перше, він вже творить в іншу, романтичну добу і використовує не тільки такі засоби, як натяк, але й складнішу комунікацію з читачем. Потенційний читач Шевченка — людина, знайома з романтичною естетикою, яка може отримати естетичну насолоду від читання між рядками, від до-конструювання ситуації.

ФОЛКЛЬОРНО-ЛІТЕРАТУРНІ І КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ МОТИВУ РУСАЛОК І "ПРИЧИНИ"

У цьому контексті розвивається в "Причинній" сюжетний мотив русалок — улюблених мітологічних персонажів европейської романтичної поезії.

В українському фолкльорі русалки пов'язувалися з культом померлих та через них — з магічними природними силами. З погляду фолкльористів українські русалки як персонажі народної мітології мають глибоко характеристичні риси, які відрізняють їх від споріднених персонажів, наприклад, в російському фолкльорі. Однак образ русалки в епоху романтизму став загальноевропейським і уніфікованим. Цікаво, що опис русалок і русалій, зроблений у літературно-романтичних традиціях, знаходимо навіть в "Енциклопедії українознавства" за редакцією В. Кубійовича, де виводиться від давньоримських вірувань — культурно-мітологічної основи західної цивілізації:

"Русалії — весняне свято, пов'язане з поминанням померлих, що його визначали у римських календарях як rosalia, deis rosae. Звідти ж воно прищепилося у слов. і ін. народів півд.-сх. Европи. У Київській Русі Р. злилися з подібними місц. святкуваннями, особливо поминальними, "бісовськими ігрищами", які супроводилися піснями, танцями, грою на бубнах, сопілках і гуслях".[25]

У творчості Шевченка знаходимо декілька принципово різних підходів до мотиву русалок.

У "Русалці" (1846) з "Другого Кобзаря" описано, як мати втопила нешлюбну дочку-немовля, попросивши, щоб коли та стане русалкою, то втопить свого батька. Але "Пана Яна нема дома",[26] мати сама виходить на берег і стає жертвою русалки. Згадане ім'я "Ян" можна розглядати і як знак належности усього сюжету до західнослов'янської традиції, або, якщо припустити, що безіменна героїня є українкою, то "Ян" може трактуватися як ім'я польського пана, а вся ситуація стає спорідненою з попередженням у "Катерині" ("Кохайтеся чорноброві, та не з москалями..."), тільки замість москаля є польський пан. Щодо дій героїнь, то два твори є майже дзеркальними відображеннями одне одного: мати русалоньки топить нешлюбну дитину, а Катерина топиться сама. Характерно, що "Русалка", як правило, не читається в соціяльно-політичному контексті, як "Катерина".

У баладі "Утоплена" оповідь починається, як і в "Причинній" з персоніфікації вітру:

Вітер в гаї не гуляє —
Вночі спочиває;
Прокинеться, — тихесенько в осоки питає...[27]

На відміну від "Причинної" у цьому випадку персоніфікація деталізується і переходить в опис дії і діялогу персоніфікованих сил природи. Відповідно до цього і мотив русалок розроблено у деталях. Поет докладно оповідає історію розпутної удови, що породила нелюбу дочку, а коли та стала дівчиною-красунею, втопила її із заздрости і злости. У цьому випадку психо-патологічна ситуація займає набагато більше місця, ніж розробка мотиву русалок, який є радше тлом, даниною романтичної традиції.

Відомість і очікуваність сюжетів про русалок зробила їх у літературі 1830-1840-х років знаним символічним прийомом, що дозволяло авторам використовувати його в усьому комплексі асоціяцій, тільки згадуючи в тексті ключові моменти.

Та уривчастість композиції "Причинної", яку дослідники відносили до характеристики жанру нової балади, стосується не стільки канонів форми, скільки принципів функціонування тексту серед публіки, яка вже має деякі очікування. Після безлічі "Русалок" — Дністрової, Дніпрової, Райнської, Дунайської — героїнь романтичних опер і поем. Шевченко міг собі дозволити заявити тему без особливих пояснень і зосередити увагу на стилістичних характеристиках

у її розробленні. Наприклад, пісня-гра русалок є, фактично, вставним стилістичним елементом у "Причинній":

"Ух! Ух!
Солом'яний дух, дух!
Мене мати породила,
Нехрищену положила,
Місяченьку!
Наш голубоньку!
Ходи до нас вечеряти:
У нас козак в очереті,
В очереті, в осоці,
Срібний перстень на руці;
Молоденький, чорнобривий,
Знайшли вчора у діброві.
Світи довше в чистім полі,
Щоб нагулятись доволі!
Поки відьми ще літають,
Поки півні не співають,
Посвіти нам![28]

Цей уривок включає в себе ритми ритуальної гри ("ух-ух, солом'яний дух") або дитячого рахування до гри ("в очереті, в осоці, срібний перстень на руці"). Водночас виникають елементи серйозного заклинання-закликання місяця. Отже, пісня русалок є стилістично еклектична стосовно сталих фолкльорних жанрів. Вона повністю належить до авторського поетичного світу.

Зіткнення героїні балади з русалками також не є типовим запозиченням з фолкльору чи з попередньої літератури. Передумови появи її на березі — не зрадливе кохання, а стан сомнамбули, результат невдало-небезпечного впливу ворожки, яка, напевне, старалася допомогти дівчині, що тужила за своїм милим.

Говорячи про психологічний стан героїні, варто згадати, що в українському народному середовищі словом "причина" часто називали не сомнамбулізм, а випадки епілепсії або конвульсивної істерії, яка в Росії потрапляла під категорію так званого "клікушества". Хоча деякі дослідники не розрізняють українських і російських традицій у народних віруваннях у ворожбитство, причину або клікушество,[29] розбіжності в етнічних традиціях побачити не важко.

Російська клікуша є, як правило, жертвою бісівських впливів. Припадок, як описував російський етнограф С.В. Максимов, часто спричинявся церковною службою, наближенням ікони або інших сакральних предметів.[30]

Героїня Шевченка не має з цим поясненням нічого спільного. Навпаки, її проблема — відсутність милого, частково співзвучна з медичними поясненнями причин конвульсивної істерії, які пізніше дав З. Фройд та його опонент В. Бєхтєрєв. Вони зійшлися в тому, що припадок є органічною реакцією жіночого організму на психосексуальну проблему.[31]

Дії Шевченкової причинної в стані сомнамбулізму досить характеристичні:

Дивляться: мелькає,
Щось лізе вверх по стовбуру
До самого краю.
Ото ж тая дівчинонька,
Що сонна блудила:
Отаку-то їй причину
Ворожка зробила!
На самий верх на гіллячці
Стала... В серце коле!
Подивилась на всі боки
Та й лізе додолу.
Кругом дуба русалоньки
Мовчки дожидали,
Взяли її сердешную,
Та й залоскотали.[32]

Дуб у цьому випадку може бути співвіднесений з символом світового дерева. У багатьох індоевропейських народів саме він набув такого значення в фолкльорі. У народів Сибіру та Півночі, що затримали шаманізм як форму релігії, сакральна подорож шамана по трьох світах часто пов'язується з його сходженням на верхівку реального дерева (берези, ялини), також таке ритуальне сходження на спеціяльно "шаманську березу" (ялину) було частиною посвячення в шамани. У комі та інших народів були не тільки шамани, а й шаманки. Для української культури, яка ґрунтувалися на прадавніх агрикультурних матріярхальних культах образ жінки-жриці (шаманки) не був чужий. Шевченкова героїня вилізла на верхівку дуба і подивилася на всі боки, хоча була в сомнамбулічному стані. Це специфічний внутрішній погляд-прозріння, як у шаманів. З нього повинен би був початися шаманський політ по трьох світах, але дівчина практично перервала ритуал, злізла додолу. Це, мабуть, могло бути пов'язане не тільки з її страхом, але з тим, що ворожка (старша жриця, яка повинна була би провести ініціяцію молодшої) поробила невідповідні чари. Дії причинної у сомнамбулічному стані

виглядають набагато серйознішими, ніж те заради чого їх викликано: "щоб менше скучала", тобто дівчина проти своєї волі входить у сферу сакрального ритуалу і не завершує його. Її за це покарано, тут спрацьовує принцип табу, також відчутні відголоски українських народних вірувань. У повір'ях про відьом та чорну магію часто фігурує пересторога: як хтось непосвячений розгорнув книжку чорної магії і почав читати, то повинен дочитати до кінця і тим самим посвятитися в чорнокнижники.[33]

Покарання за порушення табу, яке проступає в контексті балади, може сприйматися як кара невинної особи. Відруховий протест проти цього підтримує питання, поставлене поетом у звертанні до Бога: "За що ти караєш її молоду?".

Якщо спробувати звести у систему описані вище алюзії, включно з біблійними і народними образами долі, то "Причинна" може бачитися як логічно збудований текст, в якому романтична недомовленість і натяки утворюють контекстуальну структуру паралельну в своїй емоційній спрямованості до сказаного автором. При цьому асоціяція нещасної дівчини з багатостраждальною Україною набуває глибини.

Зупинімося також на фіналі Шевченкової балади. Поет подає детальний опис похорону дівчини, яку залоскотали русалки, і козака, який наклав на себе руки, розбивши голову об дуба, під яким знайшов мертву кохану. Відповідно до українських народних вірувань, які ще й досі зберігаються по селах,[34] померлі не своєю смертю є загрозою для живих, тому їх ховають не на цвинтарях, а за їх огорожею, а незнаних подорожніх — при дорогах і перехрестях. Архаїчні повір'я переплітаються з церковною забороною ховати самовбивць з традиційною відправою. У Шевченка ж знаходимо:

Прийшли попи з корогвами,
Задзвонили дзвони;
Поховали громадою,
Як слід, по закону.
Насипали край дороги
Дві могили в житі.
Нема кому запитати,
За що їх убито.[35]

Поетові не можна закинути, що він не знав сільського життя і народної культури. "Як слід, по закону" — це не просто стилістичне підкреслення, але й авторське наголошення на посмертному прощенні дівчини-причинної і козака-самогубця. Балада закінчується традиційними формулами про посаджені в головах похованих калини та явора і соловейка, що співає:

Посадили над козаком
Явір та ялину,
А в головах у дівчиноньки
Червону калину.
Прилітає зозуленька
Над ними кувати;
Прилітає соловейко
Щоніч щебетати;
Виспівує та щебече,
Поки місяць зійде,
Поки тії русалоньки
З Дніпра грітись вийдуть.[36]

Це відповідь на питання про незаслужену кару, з якою Шевченко не погоджується, і, якщо мати на увазі паралель з Україною, це поетове розв'язання проблеми її незаслужено тяжкої долі.

Шевченкова балада набуває не тільки глибокого внутрішнього контексту, але й структурованости і скомпонованости семантичних кодів. Її прочитання як подвійної історії — причинної дівчини і України, звісно, активізується у читача враженням від інших творів, опублікованих у прижиттєвих виданнях "Кобзаря" та посмертних зібраннях творів поета. Але, як вже зазначалося, навіть безпосередньо сусідні до "Причинної" поезії Шевченка в "Ластівці" поглиблюють звучання балади. Можливо, саме тому пролог до "Причинної", виконуваний як народна пісня набув символічного значення. Він є фактично семантичним кодом до усієї балади, змальовує місце дії у містично-романтичному тоні, і в той же час використовує елементи загальнонаціонального культурного коду, піднесено описуючи Дніпро. До речі, автор музики "Реве та стогне Дніпр широкий" у популярних співанниках подається як невідомий, але за стилем, це, безперечно, авторська пісня міського походження, яка була абсорбована широким народним середовищем. За свідченнями мемуаристів, музику на слова Шевченка написав одеський учитель Данило Крижанівський, а спопуляризував її Марко Кропивницький.[37] Здається, що саме обробка Александрова, зроблена для хору Червоної Армії з явно ідеологічними цілями, в час розпочатого визволення України від німецьких окупаційних військ, стала унікальним культурним явищем, пов'язаним як з творчістю Шевченка, так і з літературними традиціями його часу. Так чи інакше, перспективи для наукового прочитання Шевченкового тексту залишаються відкритими і читач може відкривати для себе нові й нові алюзії у поетичних рядках "Причинної":

Реве та стогне Дніпр широкий,
Сердитий вітер завива,
Додолу верби гне високі,
Горами хвилю підійма.
І блідий місяць на ту пору
Із хмари де-де виглядав,
Неначе човен в синім морі,
То виринав, то потопав.
Ще треті півні не співали,
Ніхто нігде не гомонів,
Сичі в гаю перекликались,
Та ясен раз у раз скрипів.[38]

---

1. Тарас Шевченко, *Повне видання творів Тараса Шевченка,* ред. П. Зайцев, вид. 2-ге, доповнене (Чікаґо: Видавництво Миколи Денисюка, 1959), т. 14, 1961, 375.

2. Відеозапис зберігається в Бібліотеці Конґресу США, Американський фолкльорний центр. Первісно був описаний як запис російського фолкльору, пізніше проаналізований і описаний етномузикологом Даркою Небеш.

3. Інтерв'ю з Др. Віталієм Кейсом, Нью-Йорк, 4 жовтня 1998 р.:

Професор Віталій Кейс, українець з Нью-Йорку, оповів свою історію. Молодим хлопцем, відбуваючи військову службу в американському війську, базованому в Західному Берліні, він і його товариш, теж американець українського походження, зійшлися на Святвечір (за старим стилем). Хлопці згадали домівку, рідних і заспівали "Реве та стогне Дніпр широкий". До них підійшов незнайомий солдат і звернувся українською мовою: "Один реве, другий стогне, а що може робити третій?". І так створилася маленька українська громада.

4. George Grabowicz, *The Poet as Mythmaker. A Study of Symbolic Meaning in Taras Ševčenko* (Cambrige, Harvard University Press, Harvard Ukrainian Research Institute, 1982), 2.

5. Л. Білецький, "Балади Шевченка", Тарас Шевченко, *Повне видання творів Тараса Шевченка,* Ред. П. Зайцев. Вид. 2-ге. (Чікаґо: Вид. Микола Денисюк, 1959), т. 1. 331-339.

6. Творчість О. Вельтмана я аналізувала в статті: А.Ф. Вельтман, *Словарь русских писателей* (Москва: Просвещение, 1990), т. 1, 138-141.

7. Тарас Шевченко, *Повне видання творів Тараса Шевченка,* т. 5, 13-18.

8. Там само, 292.

9. Там само, 7-12.

10. Там само, 31.

11. Т.10, 32.

12. Т.10: 1960, 27.

13. Володимир Дорошенко, "Альманахи, що в них співробітничав Шевченко", Тарас Шевченко, *Повне видання творів Тараса Шевченка,* ред. П. Зайцев, вид. 2-ге, доповнене, (Чікаґо: Видавництво Миколи Денисюка, 1959), т. 1, 250-257, 252.

14. Тарас Шевченко, *Повне видання творів Тараса Шевченка,* т.1. 140.

15. Там само, 53.

16. *Святе письмо Старого та Нового Завіту,* переклад о. І. Хоменка (Рим: Вид-во ОО. Василіян, 1988), 731.

17. Там само, 733.

18. Тарас Шевченко, *Повне видання творів Тараса Шевченка,* т. 1, 134.

19. Там само.

20. Розвиток поняття Долі досліджений в праці: Т.Р. Гамкрелидзе, Вяч. Вс. Іванов, *Индоевропейский язык и индоевропейцы. Реконструкция и историко-топологический анализ праязыка и пракультуры* (Тбилиси: Изд-во Тбилисского ун-та, 1984), т. 2.

21. Цю проблему проаналізовано в монографії: А.А.Чумаченко. От фолкльора к литературной драме: становление историко-культурного типа восточнославянской драматургии. Херсон, 1991. 169.

22. Тарас Шевченко, *Повне видання творів Тараса Шевченка,* т. 1. 135.

23. Там само, 133-134.

24. Процес перетворення баладних прото-драматичних елементів у драматичну гру на основі використання архетипових драматичних моделей і символів аналізувався на українському і білоруському матеріялі в монографії "От фолкльора к литературной драме: Становление историко-культурного типа восточно-славянской драматургии".

25. *Енциклопедія Українознавства. Словникова частина,* гол. ред. В. Кубійович, (Париж; Нью-Йорк: Наукове Товариство ім. Шевченка, Вид-во "Молоде Життя", 1973), т. 7, 2643.

26. Тарас Шевченко, *Повне видання творів Тараса Шевченка,* 1961, т. 2, 144.

27. Там само, 150.

28. Тарас Шевченко, *Повне видання творів Тараса Шевченка,* т. 1, 136.

29. Christine Worobec, "Witchcraft beliefs and practices in pre revolutionary Russian and Ukrainian villages", *Russian Review,* April, 1995, 54-165.

30. С.В. Максимов, *Нечистая, неведомая и крестная сила* (Спб., 1903), 124.

31. Див.: V.M. Bekhterev, *General Principles of Human Reflexology, an Introduction to the objective study of personality. Translated by Emma and William Murphy* (New York: International Publishers, 1932).

David-Menard Monique *L'hysterique entre Freud et Lacan: corps et languages en psychanalyse* (Paris: Editions universitairis, 1983).

А. Эткинд, "Хлыст, литература и революция", *Новое литературное обозрение* (Хельсинки: Кафедра славистики Хельсинского университета, 1998).

32. Тарас Шевченко, *Повне видання творів Тараса Шевченка,* ред. П. Зайцев, вид. 2-ге, доповнене (Чікаґо: Видавництво Миколи Денисюка, 1959), т. 1, 133.

33. Записано від моєї бабусі, Анни Дубрової (Херсон, 1989).

34. Я мала нагоду зафіксувати численні розповіді про померлих не своєю смертю під час спільної фолкльорної експедиції з Анн Інґрам по Херсонській і Львівській областях в червні-липні 1997 р.

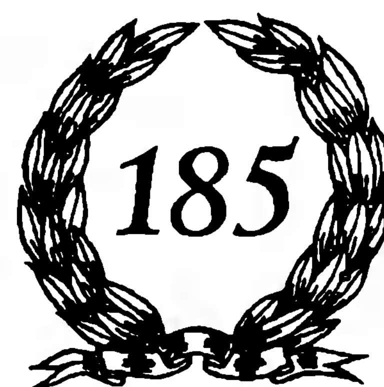
35. Тарас Шевченко, *Повне видання творів Тараса Шевченка*, т. 1, 138-139.

36. Там само, 139.

37. О. Ставицький описав, як виступ Кропивницького в театрі Одеси, як іскра, спопуляризував пісню (Марко Кропивницький, *Твори* (Київ: "Дніпро", 1971), 5).

38. Тарас Шевченко, *Повне видання творів Тараса Шевченка*, т. 1, 133.

4. МОВА



Богдан Струмінський

ШЕВЧЕНКО І ЦЕРКОВНОСЛОВ'ЯНСЬКА МОВА

Доводиться почати від ляменту, що праці на цю тему вже написані.[1] Мені була відома тільки одна еміґраційна праця Юліяна Лисяка "Староцерковнослов'янська мова в поезії Шевченка" в "Збірнику матеріялів наукових конференцій Канадського Наукового Товариства ім. Шевченка", ч.6 (Торонто, 1962, стор. 50-62). Автор поділив Шевченкові палеославізми на чотири функційні групи: зображення релігійних подій, давніх подій, надання поваги творам і для побільшення сили експресії. Останню групу я волів би замінити іронічною функцією, про яку писав Деркач. Цитоване неповно Лисяком "Колись будем і по-своєму глаголать, як німець покаже" має церковнослов'янське глаголать саме в такій функції. Ці функції палеославізмів досить самозрозумілі і легкі до передбачення навіть без вивчення Шевченка, тому на них не буду зосереджуватись.

Цікавішим є питання, яку саме церковнослов'янську мову знав і використовував у своїх творах Шевченко — церковнослов'янську мову української чи російської (московської) редакції. Від 1780-их рр. місцеві вислужники (як митрополит Миславський) і центральна російська влада впроваджували російську вимову церковнослов'янських текстів у духовних школах. Проте українська вимова далі трималася у парафіяльних школах, де вчили місцеві дяки. Про свою науку в такого дяка згадує Шевченко в оповіданні "Княгиня". Завдяки цим сільським дякам "прості люде" на російській Україні ще в 1857 р. читали Святе Письмо "своїм говором", як писав Пантелеймон Куліш у листі до московського цензора Петра Капніста. Головна відмінність полягає в вимові ѣ (напр., прелюбодійствова у Кулішевому прикладі з 5-го розділу Євангелія Матвія проти російського прелюбодєствова). Інші різниці були менші в половині XIX ст., ніж тепер, бо російська вимова церковнослов'янських текстів ще тоді зберігала деякі староукраїнські риси (тверді приголосні перед е, щілинне г).

Шевченкова вимова церковнослов'янських цитат зі Святого Письма була українська. В автографі епіграфу з пророка Ісаії до "Неофітів" церковнослов'янське приїти написане з типовим для Шевченкових текстів єри замість ї десятиричного (прыйти). В епіграфі перед "Кавказом" цитата з пророка Ієремії має нощъ з єром замість їра, тобто виявляє тверду українську вимову. На жаль, в автобіографічних цитатах з церковнослов'янської Біблії у Шевченка нема прямих вказівок на вимову ятя, тому що Шевченко його збе-

рігав акуратно. Радянські видавці фальшували такі цитати в Шевченка, підставляючи російське е замість ятя, приписуючи Шевченкові російську вимову (напр., в епіграфі з "Псальму 43" перед "Великим льохом" таку операцію зроблено на словах сосѣдомъ і языцѣхъ, заміняючи їх російськоцерковними соседом і языцех).

Одначе Шевченковий автограф "Царів", у яких автор використав "Повість временних літ", наводячи з неї деякі староукраїнські і церковнослов'янські слова, недвозначно вирішує справу ятя, у Шевченка: ім'я Рогніда Шевченко пише чотири рази через ять, як у літописі, але раз через и (що в йогоярижці відповідає теперішньому українському і).

Існує один знаний вірш, який указує на іншу, а саме російську вимову ять у Шевченка — "Умре муж велій" знаний також під назвою "На смерть Григорія, митрополита петербурзького". Римування церковнослов'янського исповѣдуй, писано через ять, з заголовком російського часопису "Русская бесѣда" явно вказує на російську вимову ять (исповедуй). Останнє слово першого рядка, палеославізм въ власяніцѣ написане через і десятиричне замість правильного и восьмиричного, що знов підказує російську (м'яку) вимову. Взагалі, вражає в цьому короткому вірші накопичення чотирьох ятів. Українські твори Шевченко писав ярижкою, тобто російським правописом, але загалом без ятя. Ятя він уживав у російській мові або церковнослов'янській. Тому треба прийняти тезу, що весь цей твір Шевченко написав не по-українськи, а російськоцерковнослов'янською мовою для висміяння померлого петербурзького церковного ієрарха і його російських друзів. У творі немає властиво українських слів — всі вони або церковнослов'янські, або спільнослов'янські. Тільки в фонетиці і морфології є форми, більш притаманні українській мові, ніж російськоцерковнослов'янській: тверде ч у неплачне, восплачъ, плачъ, закінчення и восьмиричне замість єри в сироти, вдовици, о юпкоборцеви з закінченням -еви. Але це все можна віднести до узагалі недосконалої російської мови Шевченка (досить, напр., глянути на факсиміле автографів російських писань чи фрагментів Шевченка, щоб переконатись, як неправильно він писав по-російськи: бидѣ замість бѣдѣ ("Великий льох"), здѣлаетъ замість сдѣлаетъ, боліе замість болѣе, Сокиренци замість Сокиринцы, протчими замість прочими ("Музыкант") тощо).

Тому я приймаю здогад Юрія Івакіна, що твір Шевченка "Умре муж велій" — це російськомовний. Можна тільки додати — твір російськоцерковнослов'янський (у російській редакції церковнослов'янської мови).

В одному українському рукописі Шевченка, але написаному не його рукою, а рукою його друга Ів. Лазаревського — в "Осії главі XIV" — винятково вжитий ять у церковнослов'янському ростлѣнное поряд з ростленная, що ніби вказує на російську вимову ятя. Але тут обидві букви можливі в церковній слов'янщині, залежно від чого створений цей дієприкметник: чи від растьлѣти "морально зіпсуватись" чи від растьлити "морально зіпсувати".

Трапляються також церковнослов'янські вкраплення з ѣ в українських текстах, які писав сам Шевченко: лицемѣри в "Кавказі", вомѣсто в "Подражанії Ієзекіїлю". Радянські видавці друкують їх іноді в російській вимові (лицемєри, вомєсто), з чим не можна погодитись.

Тепер звернімо увагу на палеославізми в українських творах Шевченка, залишаючи на боці його твори російські, в який палеославізми є невід'ємною, всепроникливою частиною самої російської мови. У ранніх творах палеославізмів мало, а як трапляються, то в жартівливому пляні (напр., "начнем же уже начало книги сице" у передмові до "Гайдамаків", 1841), або для іронічної характеристики російського світу, в якого мові церковна слов'янщина була набагато помітнішим елементом, ніж в українській, наприклад, у "Сні" з 1844 р.: "За богами (т.т. царями), панства, панства въ серебри та злати, ... ажъ потиють та товпляця Шобъ то блыжче стати Коло самыхъ може вдарять або дулю даты Благоволять" (подвійне підкреслення палеославізмів Б. С., поєдинче підкреслення одного слова зробив сам Шевченко в автографі; тут і далі послуговуємось його автографами, виданими друком у Києві). Щойно в "Єретику" (1845) з'являються палеославізми в повній функції поряд з прямою церковнослов'янською цитатою з Біблії як епіграфом. Це, безперечно, подиктоване церковною тематикою твору.

Далі зосереджуємось на творах, які Шевченко переробляв з церковнослов'янської Біблії. Є тут дві категорії. Перша — це поетичні переклади, досить вільні, майже переспіви. В одному з них — "Псальмі 12" — Шевченко немов сам зазначає, що відходить від оригіналу, творячи властиво новий твір: "И воспою знову Твои блага чистымъ серцемъ Псалмомъ тихимъ новымъ" (цього мотиву нема в оригіналі). Друга категорія — це варіяції на біблійні теми, звані Шевченком за російським взірцем "подражаніями". До першої категорії належать "Давидові псальми", до другої — "Псалом 11", "Ієзекіїля глава 19" і "Осії глава 14".

Автор зіставив Шевченкові автографи з синодальною церковнослов'янською Біблією (у доступному виданні з 1862 р., яке в деяких випадках звірено з будинською Біблією з 1804 р.), щоб установити, якою мірою церковнослов'янський текст збережений у Шевченка. Переважно це збереження слів, спільних для церков-

нослов'янської та української мов (напр., разбїєтъ... ω камень — розибье... о... камень, "Псалом 136"). Другим, щодо численности, елементом спільности є Шевченкові запозичення з церковнослов'янської мови, деякі вже здавна узвичаєні в українській мові (як блаженний, "Псалом 1"), інші менше вживані (як забвенъ, "Псалом 136"). Разом палеославізми становлять третину всіх словникових спільностей між церковнослов'янським текстом Святого Письма і Шевченковими перерібками (в "подражаніях" цих спільностей, певна річ, значно менше, ніж у перекладах.). Вживання палеославізмів у Шевченка було свідоме, з вибору, а не, наприклад, з лінощів, через мовну безпорадність тощо. Свідчить про це перекреслення українського скажи в "Псальмі 53" і заміна його палеославізмом внуши, як у церковнослов'янській Біблії.

Шевченкові церковнослов'янські запозичення не завжди повторюють форму оригіналу, часом переходять в іншу категорію мови, напр., дієслово посрамилъ у "Псальмі 43" стає іменником срамотою, дієприкметник лукавнующыѧ у "Псальмі 93" стає прикметником лукавыхъ і т.п. Часом Шевченко заміняє один палеославізм іншим (замість седмерицею пише семикраты у "Псальмі 11" . Крім палеославізмів, перейнятих із Біблії, Шевченко додає ще власні, відсутні в ориґіналі, наприклад, у "Псальмі 132" тварямъ, благихъ, воцарится. Часом він підсилює перенесені з Біблії палеославізм ще додатковим церковнослов'янським приростком, — безумѣнъ у "Псальмі 52" стає *пребезумный (в автографі помилково пребузумный з антиципаційним lapsus calami).

Шевченко знав Псалтир майже на пам'ять ще з дитинства, як сам згадував в оповіданні "Княгиня". Але чи розумів він церковнослов'янський текст правильно, це інша річ. Розуміння його недалеко відбігало від народного, українського, тобто лише приблизного, інтуїтивного, неточного. Наприклад, у "Псальмі 1" він переклав церковнослов'янські аористи иде, ста, сѣде теперішньо-майбутніми дієслівними формами — вступае, стане, сяде — в дусі народного, не філологічного, розуміння церковної слов'янщини. У "Псальмі 81" Шевченко не зрозумів згадки про богів, яка є залишком старожидівського пантеїзму, і замінив богів земними владиками і царями, згідно зі своєю антимонархічною і антипанською ідеологією. У "Псальмі 93" він зрозумів одне трудне місце так само погано, як і грецький, а за ним — церковнослов'янський перекладач. Церковнослов'янське Да не пребудетъ тебѣ престолъ беззаконїа, созидаѧй трудъ на повелѣнїе "Хай не перебуває при тобі престіл беззаконня, що творить страждання на повеління" стає у Шевченка таким ось здогадом: И пребудетъ твоя воля и трудъ твій всуе. Насправді в єврейському ориґіналі є так: Чи буде в спілці з То-

бою (тобто Богом) осідок зіпсуття (тобто державна влада), що творить зло законно? Заповняючи це темне місце своєю фантазією, Шевченко вдався до знаних церковнослов'янських висловів, пор.: Да будеть волі-а твоі-а в Отченаші і Въсуе труд твой у Київсько-Печерському патерику (стор. 147 у вид. Д. Абрамовича). У "Псальмі 132", не розуміючи, що вступне ствердження Се что добро, или что красно но єже жити братїи вк8пѣ? (Чи є що так добре або прекрасне, як жити братії вкупі?) доповнюється дальшими порівняннями ("Це як миро на голові" і т.п.), Шевченко вводить зовсім вигаданий дальший член порівняння: "отакъ братывъ благихъ Господь не забуде".

Під впливом церковнослов'янської мови Біблії Шевченко активізує призабуті українські словникові і граматичні архаїзми (мужъ у значенні "людина чоловічої статі", ушима, есы, словеса, мовлявшій у Псальмах).

Порівнюючи Шевченкові переспіви псальмів з переспівами його сучасників — Петра Гулака-Артемовського, Степана Руданського і Пантелеймона Куліша, бачимо, що у Руданського в "Псальмі 136" (1858) нема ні одного палеославізму проти 8 у Шевченка; що в Гулака в "Псальмі 132" (1857) є тільки один палеославізм проти 3 у Шевченка; і що тільки Куліш може конкурувати з Шевченком ступенем насичення палеославізмами — його переспів "Псальму 12" (1871) має 4 позичені з ориґіналу палеославізми проти 2 у Шевченка.

Дещо осторонь треба розглядати Шевченкові переспіви фраґментів "Слова о полку Ігоревім" і "Повісти временних літ " (у "Царях"), бо маємо тут справу з текстами мішаними, староукраїнсько-церковнослов'янськими, тому часом важко вирішити, котрий перейнятий Шевченком вислів є українським архаїзмом, а котрий — палеославізмом (палеоболгаризмом). Вражає різний підхід у "Плачі Ярославни" і у вірші "З передсвіта до вечора...". У "Плачі Ярославни" Шевченко не цурався палеославізмів, а навіть додавав деякі від себе. Зовсім інакше в описі поразки русинів над Каялою ("З передсвіта до вечора..."): тут усі церковнослов'янські форми замінені українськими (среди — середи, на брезѣ — на березі, храбріи — хоробри, древо — деревá). Можливі два пояснення: або бойова тематика інакше впливала на поетичну мову Шевченка, ніж елегійна, або поет був попросту в іншому настрої 4.VI і 14.IX.1860 р., коли перекладав "Плач Ярославни", а в іншому 6.VII.1860 р., коли працював над описом бою над Каялою.

Аналіза церковнослов'янських елементів показує Шевченка людиною складнішою і рафінованішою, ніж би це виникло з повторюваного багатьма мовознавцями стереотипу про "народність" і "простоту" його мови.[2] Щоб відчути, чим є "народність" і "простота", яка

впадає в простакуватість, треба звернутися до іншого переспівувача Псальмів — Петра Гулака-Артемовського. У "Псальмі 132" церковнослов'янське І-Акω ро̀са А̂ермѡ́нскаѧ сходѧщаѧ на го́ры Сїѡ́нскїѧ доповнюється в Артемовського стилістичним почуханням потилиці (в стилі теє то, як його): "Так аєрмонськая, сказать, примірoм, к слову, Роса паде в горах Сіонських", у Шевченка, натомість, маємо поважне і гідне: "Яко росы ермонскіи на святыи горы высокіи сіонскіи Спадають". Вірш доповнюється піднесеними прикметниками святыи і высокіи, а не безпорадним белькотом "під дядька". "Народність" і "простота" — це широкі поняття. Тут міститься і Гулак-Артемовський, і Шевченко. Але якість цієї "народности" і "простоти" була яскраво інша в обох, з інших поверхів "народности" і "простоти", у Шевченка ближче до народної поезії, у Гулака-Артемовського — ближче до народної прози з-під корчми.

---

1. Це кілька праць А. Деркача, який видав: "Функції слов'янізмів у лексиці Шевченка" в 1939 р. (Наукові записки Київського державного університету. Збірник Філологічного факультету 1, 397-433); "Старослов'янізми в функції іронії та сарказму в поезіях Т. Шевченка" в 1951 р. (Наукові записки Київського державного педагогічного інституту, XI. Філологічна серія 3, 17-34); Старославянизмы в языке Т.Шевченко. Автореферат кандидатской диссертации (Київ, 1954 р.), 14) та "Із спостережень над синонімами у творах Шевченка (Слов'янізми та їх українські і російські синоніми)" в 1956 р. (Наукові записки КДПІ, XX, Філологічна серія, 53-63).

2. Див. напр., у "Курсі історії української літературної мови", за редакцією Івана Білодіда (Київ, 1958).

Андрій Даниленко

ДЕЩО ПРО ДІЯЛЕКТНУ ОСНОВУ ШЕВЧЕНКОВОЇ МОВИ*

Про мову Шевченка написано десятки, ба й сотні розвідок. Здавалося б, усе вже сказано, зокрема, й про діялектну основу поетової мови. Утім, до початку 1920-х років майже не друковано праць, у яких би всебічно аналізувалася Шевченкова мова. Справжнім злетом у її дослідженні стали дві статті Олександра Синявського — "Дещо про Шевченкову мову" (1925) та "Елементи Шевченкової мови, їх походження й значення" (1930). Ретельно проаналізувавши поетові автографи, автор спромігся майстерно нашкіцувати діялектне підґрунтя мови Шевченка і, як наслідок, виснувати, що "діялектична батьківщина Шевченкова займає місце хоч і не на території північно-українського наріччя, але все ж доволі близьке до перехідних на північній основі говірок" (Синявський, 1925, 109).

Треба визнати, що спроба О. Синявського проаналізувати Шевченкову мову під оглядом її діялектної бази виявилася вдалою. Справді-бо, праці цього науковця мали тверду підставу визначити дальші студії, присвячені, як він сам писав, "діялектичній основі й фізіономії, а також динаміці" Шевченкової мови (Синявський, 1925, 100). Проте його висновок про вкоріненість поетової мови в перехідній говірці на північній основі ввійшов у суперечність з дальшим офіційним потрактуванням мови й ролі поета у формуванні нової літературної української мови.

Річ у тім, що орієнтація на народ, селянина як рушія справжнього поступу на противагу панам-гнобителям спричинилася до народницького заперечення української літератури до Котляревського як штучної і схоластичної, адже вона, мовляв, містила безліч "церковнослов'янізмів без спеціяльної семантичної і стилістичної функції" та макаронізмів, а тому й "занепала" (Плющ, 1971, 263 і наст.; Передрієнко, 1979, 126). Котляревський у такім потрактуванні постає, якщо не революціонером, то в кожнім разі піонером, бо він зачинає, як пише Ю. Шевельов (1962, 256; Shevelov, 1966, 14), літературну мову заново, на мало не порожньому місці. Шевченко ж

---

* В основу статті покладено текст доповіді, з якою автор виступив у Нью-Йорку 11 березня 2000 р. на Двадцятій Річній шевченкознавчій конференції, зорганізованій Науковим Товариством ім. Шевченка в Америці, Українською Вільною Академією Наук, Гаррімановським Інститутом Колумбійського університету та Українським Науковим Інститутом Гарвардського університету.

був немов посланий від Бога оборонцям народницького потрактування літературної традиції, оскільки його творчість і громадська діяльність припадають на часи протимонархічних виступів у Росії та розростання слов'янських визвольних рухів в Європі, зокрема на Балканах та Чехії зі Словаччиною. Згадаймо бодай відомі рядки з Шевченкового "Єретика": *Слава тобі, Шафарику, Вовіки і віки! Що звівєси в одно море Слов'янськії ріки!* Отож-бо, творчість Шевченка немов завершує перший цикл формування української національної мови в XIX сторіччі.

Цікаво, що сучасні поцінування ролі Котляревського, а з ним і Шевченка, в формуванні української літературної мови майже не відбігають від традиційного народницького погляду. Ще й досі стверджується, що "історична заслуга І. Котляревського в тому, що [...] він віднайшов єдиний на той час перспективний шлях становлення нової літературної мови, використавши українське просторіччя [...] як гомогенну основу словесного мистецтва" (Масенко, 1995, 44). У рамцях такого підходу "стара книжна мова" ототожнюється з "мовою мертвою" (Масенко, 1995, 45), звідки випливає, що стара книжна традиція не мала права надалі існувати в творчості, скажімо, Куліша, який шукав не так за "гомогенною основою" майбутньої літературної мови в просторіччі, як синтезував її на штучних, зосібна й різнодіялектних, підвалинах, вживаючи, приміром, коло церковнослов'янізмів численні полонізми та (південно-західні) архаїзми (Shevelov, 1966, 41 і наст.).

Повертаючися до діялектної бази Шевченкової мови в потрактуванні О. Синявського, варто згадати Ю. Шевельова (1962, 255 і наст.), який чи не першим пояснив, чим, властиво, могли не задовольнити висновки О. Синявського офіційну теорію про походження й діялектну базу нової літературної мови. Річ-бо в тім, що в офіційному мовознавстві літературну мову ототожнили з літературою, а саму літературу — з біографією письменників. Справді, полтавського походження Котляревського й київського походження Шевченка виявилося подостатньо, щоб заговорити про полтавсько-київську основу літературної мови всіх українців. Справжнім вивершенням такого ототожнення літератури з письменниками, а відтак, коли хочете, з географією, стала теза про полтавсько-київський діялект не просто як ядро південно-східних говорів, що, зрештою, відповідає назагал дійсному стану речей, але як виняткову основу української літературної мови (див.: Булаховський, 1956, 17; Плющ, 1971, 90-91).

Як часто буває, в цій тезі переплутані, з одного боку, цілком слушні спостереження над українськими говірками, а з другого боку — штучні, випліджені на догоду часу теоретичні постулати й загальники. Наприклад, стверджується, що південно-східні говори є окремий

діялектний тип серед інших діялектних типів української мови — північного й південно-західного й що всі вони сформувалися в XV-XVII ст. (Жилко 1966, 14).[1] На позір схожу діялектологічну класифікацію запропонував В. Ганцов (1924), який розрізняв північні й південні говори, а останні поділяв на дві групи — південно-західну й південно-східну. Утім, класифікація В. Ганцова є взірцем системного й історичного погляду на генезу українських діялектів. Не вдаючися в подробиці, зазначу лише, що цього науковця обходила не так дво- або тричленність діялектних типів, як деяка поступовість у їхньому розвитку та взаємодії. На думку В. Ганцова (1924, 132 і наст.), східні говори південної групи становлять пізнішу формацію, що постала на основі старожитньої південно-західної групи. Натомість на території південної Київщини найдавніше витворився перехідний тип говорів від південно-західних до північно-східних (як на північній, так і на південній основі). Недарма В. Ганцов запропонував об'єднати ці говори в один "центральний український діялект", який пізніше й стали називати полтавсько-київським діялектом.

Отож-бо, стає очевидним, чому останніми десятиріччями всебічно спростовувано або старанно замовчувано здобутки мовознавства 1920-х рр., зокрема й статті О. Синявського про діялектну базу Шевченкової мови. Річ-бо в тім, що у світлі праць В. Ганцова, О. Синявського та інших мовознавців постулати про походження української мови на межі XIII-XIV ст. (див.: Филин, 1972, 3) та формування літературної мови на народній основі могли були захитатися, а Шевченкова мова, яка виявляла цілу низку північних елементів, могла була зайти в суперечність з догматичною тезою про *одно*діялектну базу нової літературної мови, ба й з різнодіялектними вкрапленнями.

МОВА ШЕВЧЕНКОВИХ АВТОГРАФІВ

Як зазначено, діялектна база поетової мови була докладно досліджена О. Синявським на підставі вивчення Шевченкових автографів. Нещодавно трапилася нагода, коли не перевірити висновки О. Синявського, то принаймні упевнитися в їх слушності. Співробітники Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України на прохання керівництва НТШ в Америці проаналізували тексти Шевченкових поезій, надрукованих у повному академічному дванадцятитомовому зібранні творів поета[2] й усунули по спромозі пізніші редакційні правки в його творах на підставі автографів або коректа перших видань, що зберігаються в відділі рукописів цього інституту. Такий аналіз поезій провадився, зокрема, з залученням автографічного альбому "Три літа", циклів "В казематі", "Малої книжки", "Більшої книжки", автографів поодиноких поезій, власноручних по-

етових виправлень у виданнях "Чигиринського Кобзаря" 1844 р. та "Кобзаря" 1860 р. тощо. Оскільки співробітники інституту не брали до уваги інших автографічних джерел (див.: ОРШ, 429-464), то, можливо, цим пояснюється те, що деякі КВ не збігаються з прикладами, наведеними О. Синявським.

Приміром, у 16 рядку поеми "Княжна" слово *нехрещені (діти)* виправлено на *нехрищені* з посиланням на текст "Більшої книжки" (БК). Варт уваги, що О. Синявський, покликаючись на В. Доманицького (1906, 387), наводить це слово з наголошеним ú замість *е*, тобто *нехрúщени*, до того ж з прикінцевою літерою *и*, а не *і* як у КВШ (2, 16). Щодо літери *и* в формах стягнених прикметників називного-знахідного відмінка множини, то вона, за свідченням О. Синявського (1925, 107) позначала в мові Шевченка звук [і], але не [и], звичайний для присвійних прикметників на кшталт *царевы князи* (БК, 95; пор. Доманицький 1906, 433). Шкода, що автор(и) КВ не виправили останню літеру ані в згадуваному *нехрúщені*, ні в слові *цареві* (КВШ 2, 77). Принаймні, в разі присвійного займенника йдеться не просто про властивість авторового правопису, але про написання, яке відбиває північноукраїнську основу Шевченкової мови (пор. Жилко, 1966, 143 і наст.).

Утім, в разі *нехрúщени* О. Синявський так само припускається неточности, коли стверджує услід за В. Доманицьким, що і "Мала книжка" й "Більша книжка" мають у цьому слові наголошений звук (літеру). Цього погляду, напевне, дотримувався й П. Зайцев, який зредаґував Шевченкові твори в 1930-х рр. Принаймні в його редакції 16 рядок містить написання *нехрúщені діти* (Зайцев 4, 8). Щоправда, в примітках до основного тексту Зайцев згадує про існування ще одного автографа чернеткової редакції поеми, що зберігався на початку століття в Чернігівському музеї. Тож не можна заперечити, що В. Доманицький, на чий авторитет покладався О. Синявський, міг переплутати різні автографи, адже текст поеми "Княжна" мав, як стверджував П. Зайцев, чотири автографи, які мало чим різнилися між собою (див.: Доманицький, 1906, 387). У будь-якім разі, це питання можна було б розв'язати, взявши на увагу факсимільне видання БК (5), де маємо *нехрищени диты*, тобто без наголосу, на відміну від редакцій В. Доманицького та П. Зайцева, а також цитати О. Синявського, але з літерою *и* на відміну від новітнього КВ, спертого, як доводять його автори, на тексті БК.[3]

Зрештою, ці різночитання не є свідченням недбальства того чи того редактора, хоча варто зазначити, що наукова сумлінність О. Синявського, з цього погляду, подиву гідна. Недарма копії, роблені, наприклад, з київських автографів, перевіряв, на прохання дослідника, сам В. Ганцов, який був на той час провідним мово-

знавцем з широким колом наукових зацікавлень. Отож, попри цілком зрозумілі вади, КВ є вартісні, адже чи не вперше зведено до купи ориґінальні (чи то наближені до них) написання, які можуть стати в пригоді широкому загалові науковців, особливо діялектологам та історикам мови. Найціннішими тут є діялектні риси Шевченкової мови, які визначити однозначно як полтавсько-київські в традиційному розумінні не можна. Так чи так, але характеристичні ознаки фонетики Шевченкової мови доводять не просто її різноговіркову базу, але віддзеркалюють її діялектну переходовість з південного заходу на північний схід, тобто перехідний діялектний тип чи то на північній, як стверджував О.Синявський, чи то на південній основі (Ганцов, 1924, 140). Тут зупинюся лишень над деякими з таких рис, що потверджують спостереження О. Синявського над Шевченковою мовою.

1. Звуки [о] та [е] у новозакритих складах часто не переходять в [і] в ненаголошеній позиції. Факт цей добре відомий, а тому зафіксований в більшості видань Шевченка: пор.: *явор* ("Над Дніпровою сагою..."), збережене в радянських виданнях (див.: Ш 2, 284), але замінене на *явір* Зайцевим (5, 96), Франком (393), Лепким (686), Сімовичем (412); *регот* ("Княжна"), збережене майже в усіх виданнях Шевченкових поезій, зокрема й Зайцевим (3, 16), але заступлене на літературну (південно-західну!) форму Лепким (383), Франком (13), Сімовичем (233). Те саме можна сказати й про прийменник (ненаголошену проклітику) *меж* (75х), *межи* (12х) проти *між* (11х) (СМШ 1, 399): пор. бодай другий рядок з вірша "Над Дніпровою сагою..." — *Стоїть явор меж лозою*, в якому ненаголошена форма *меж* у виданнях, редаґованих вихідцями з Західної України, скрізь замінена на *між.*

У Ш (1; 2) північноукраїнські форми з ненаголошеними [о] та [е] збережено непослідовно. З-поміж КВ назву поодинокі, як-от: *корень* у згаданій поезії замість *корінь* (рядок 6), форма, що на неї натрапляємо в виданнях Франка, Лепкого, Сімовича та Зайцева; форма *Києв*, що майже скрізь була замінена на південноукраїнську *Київ*, хоча відомо, що Шевченко до повернення з заслання вживав *Києв*, а від 1857 р. — переважно *Київ* (Доманицький, 1906, 83); пор. так само Шевченкове *запечку* замість *запічку* в Ш (1, 22) абощо.

Кількісно, певна річ, подібні північноукраїнські форми (див. АУМ 1, к. 42) поступаються формам з очікуваним [і], властивим абсолютній більшості південних говорів (див. АУМ 2, к. 24, 30, 31). Проте в Шевченковій мові важить сама наявність таких північноукраїнських форм, в яких рефлексація зазначених звуків залежала від наголошеної/ненаголошеної позиції у слові. Недарма В. Ганцов обрав за головний критерій діялектного розмежування не просто

дифтонгічні/монофтонгічні рефлекси етимологічних звуків [о], [е] та [ê] ("ѣ"), на що звертали увагу О. Соболевський, О. Шахматов, І. Зілинський та інші науковці, але принцип наголошености/ненаголошености складів з цими звуками в північних або перехідних говорах. Це дало змогу В. Ганцову (1924, 141) запостолювати не три (пор. Шахматов, 1894), а чотири діялектні групи східного слов'янства: північну та південну для української території та північноруську й східноруську для решти східних слов'ян.

Ідею цю вповні розвинув Ю. Шевельов, який 1953 р. (Shevelov,1953, 91-93) запропонував розрізняти чотири "первісні мовні групи", як-от: новгородсько-суздальську, полоцько-рязанську, києво-поліську та галицько-подільську. Пізніше Ю. Шевельов уточнив свою класифікацію. Спочатку він (Шевелёв, 1982, 366) визначив перші дві групи з названих чотирьох як "подвійні" (новгородську і суздальську та полоцьку і рязанську), а згодом запостолював існування п'яти мовно-територіяльних реґіонів східних слов'ян, як-от: новгородсько-тверського, полоцько-смоленського, муромо-рязанського, києво-поліського та галицько-подільського (див.: Шевельов, 1994, 12). Взаємодія двох останніх, на його думку, спричинилася до формування в XVI-XVII ст. південно-східного українського наріччя, чия роль в адаптації тих чи цих рис з півночі або півдня була "пасивна", тобто зводилася до "селекції, а не справжнього мовного розвитку" (Shevelov, 1979, 765). Чи не цим, бува, пояснюється, що північноукраїнське затримання ненаголошених [о] та [е] "було хоч і спорадичним явищем" в Шевченковій мові, але "значно дужчим, ніж, наприклад, в говорах південної Полтавщини або Запоріжжя" (Синявський, 1925, 110)?

2. Варте уваги спорадичне відтворення стверділого [р] у мові Шевченка. На це звернув увагу ще Синявський (1930, 16-17), наводячи як приклад, зокрема, Шевченкове вагання між *байстрюк* і *байструк* (остання форма, до речі, не зафіксована в СМШ); пор.: ще північноукраїнське за походженням *краче* (Доманицький, 1906, 46; див. Лисенко, 105), збережене в виданнях "Просвіти" та Лепкого за першодруком 1840 р, але *кряче* в Сімовича, Зайцева та Ш (1, 52) за виданням "Чигиринського Кобзаря" 1844 р. Натомість серед КВ натрапляємо на гіперичне написання *крюки* замість *круки* (Ш 1, 22; див.: СМШ 1, 356). Характеристично, що це написання збережене майже в усіх виданнях Шевченкових поезій, редаґованих вихідцями з південно-західних земель, зокрема Сімовичем. Він, як відомо, походив з Гусятинщини, що на межі наддністрянських (як з м'яким, так і стверділим рефлексами [р]) та подільських говорів (з перевагою стверділого [р]). Отож, коли написання *крюк* є достоту Шевченкове, то воно хтозна, чи відбиває винятково полтавсько-

київську рису. Річ-бо в тім, що південно-східні говори запозичували цей звук з південно-західного наріччя (яке зберігало його переважно пом'якшеним аж до XVII ст.), але на основі північноукраїнській (Shevelov, 1979, 636-641, 765; див. АУМ 1, к. 126, 127). Не дивно, що південно-східні говори, на відміну від сучасних південно-західних, заховують фонему /р'/, яка визначається, щоправда, своєрідною (неетимологічною) дистрибуцією.

До гіперичного написання можна віднести й *дрюковані*, що його подибуємо в Ш (1, 62), відповідно *дрюкованьг*[4] (КВ). Ця форма змагається зі стандартним *друкувати / друковать*, наприклад, у наведеному в КВ листі Шевченка до Олександра Корсуня (січень 1842 р.). Цікаво, що у редакції Зайцева (11, 19) це слово подане з літерою *ю*: "Тільки дрюкуйте своєю граматикою, бо вона мені дуже полюбилась". З огляду на те, що лист у редакції КВ містить характеристичне написання *мини*, то варт, мабуть, надати перевагу КВ, ніж редакції Зайцева. Отож-бо, в цім разі маємо до діла з Шевченковим ваганням між, з одного боку, стверділим [р] на кшталт південно-західного, ба навіть північноукраїнського відповідника, та, з другого боку, гіперично пом'якшеним [р'], що трапляється в південно-східних діялектах (Жилко, 1966, 65, 252).

Проте південно-східна стихія охопила-таки в Шевченковій мові чи не поодиноку позицію, в якій зазвичай трапляється [р'] — у кінці складу/морфеми. Це стосується, передусім, іменників чол. роду одн. з основою на цей приголосний. КВ буквально рясніють формами на взірець: *кобзарь* (КВШ 1, 64, 79, 80 тощо), *орандарь* (КВШ 1, 107), *чоботарь* (КВШ 1, 107), *каламарь* (КВШ 1, 50), *Сибірь* (КВШ 2, 177) абощо (сучасне поширення цього звука див. АУМ 1, к. 130). До них слід долучити складні слова на кшталт *царьград* (КВШ 1, 56) з пом'якшеним [р'], дарма що це слово є церковнослов'янського походження. До таких випадків можна долучити дієслівні словоформи на кшталт *ушкварь* (КВШ 1, 80). Але Шевченко в цьому разі виявляє, здається, вагання, коли взяти на увагу рівнобіжну форму на кшталт *ушквар* (Ш 1, 107).

Принагідно зазначу, що Сімович зберіг автентичне написання зазначених форм з м'яким знаком. Натомість у виданнях Франка, Лепкого та "Просвіти", зрештою, й Зайцева, годі шукати подібних написань, адже відповідні форми не поширені на Волині і Наддністрянщині (див. АУМ 2, к. 117).

3. Шевченко послідовно писав або виправляв в прижиттєвих виданнях літеру *о* (на позначення етимологічного звука [о]) на *а* в формах слова *конати*, як-от *канає* (КВШ 1, 91, 97 тощо). Цікаво, що в СМШ (1, 340) наведено форми як з *о*, так і з *а*, але під одним гаслом *конать*. Слід визнати, правда, що форм з *а* в Шевченковій

мові не так багато, пор. ще *доканать* (КВШ 2, 223). Проте власноручні Шевченкові правки промовляють про північноукраїнське "фонетичне осмислення" таких форм, хоча тут може йтися й про наслідок морфологічного уодностайнення в дієслівній парадигмі (пор.: Shevelov,1979, 512).

Варт навести ще одну акучу форму — *заря* (КВШ 2, 31). Коли ця форма не є росіянізмом, то її можна вважати за вельми характеристичну для поетової мови, адже вона виявляє тоді помірне акання, поширене на півночі Чернігівщини, в районі Прип'яті та на північному сході Сумщини (див.: Жилко, 1966, 40; АУМ 1, к. 72), можливо, під упливом білоруського акання в межах києво-поліського мовно-територіяльного реґіону (Shevelov, 1953, 35, 63-65). Тому-то цю форму не слід плутати зі схожою закарпатською формою *заря*, яка походить від спільнослов'янського *зарја*; пор. старослов'янські дублетні форми *зарја* та *зорја* (LLP, 657, 681) та північноукраїнські рівнобіжники *заранuца* й *зоренuца* (Лисенко, 80, 85).

КВ містять й інші випадки акання, що мають різні джерела походження. Приміром, *манастырь* (КВШ 2, 137) бере свій початок у давньоукраїнській літературній традиції (пор.: *манастырь* в Іп. 1425, рік 6594). Натомість новітніх акучих форм в Шевченковій мові не так багато.[5] До того ж вони закріплені, як правило, за тими чи цими лексемами. Наприклад, форми з основою *моск(в)-* Шевченко вживав з *о*, тимчасом як форми з основою *солдат-* трапляються у нього як з *а* (2х), так і з *о* (3х) (СМШ 2, 275; КВШ 2, 14).

4. КВ потверджують майже цілковитий брак поплутань ненаголошених [о] та [у] в Шевченковій мові (Синявський, 1925, 106). До прикладів, наведених О. Синявським, можна долучити, приміром, *паробок* (КВШ 1, 71) проти *(пів)парубок* (КВШ 1, 93), що засвідчують хитання в написанні ненаголошеного звука [о]. Річ-бо в тім, що у виданні "Чигиринського кобзаря" (1844) ці форми друковано з літерою *у*. Натомість у виданні "Кобзаря" 1860 р. Шевченко власноручно виправив у таких формах *у* на *о*, тобто фактично повернувся до їх північноукраїнського звучання (див. ще КВШ 1, 96, 124; КВШ 2, 85; пор.: Лисенко, 152). На північноукраїнську вимову вказує так само написання *голобчику* з, імовірно, ненаголошеним *о* в автографі "Мар'яни-черниці" (КВШ 1, 115), поготів незвичні форми *кроглолиций* (КВШ 2, 228) та *крогом* (КВШ 2, 177) проти *кругом* (КВШ 1, 201). Загалом беручи, таке спорадичне хитання — з нейтралізованим протиставленням [о] ~ [у] (пор. АУМ 2, к. 55) — відбиває особливості Шевченкової говірки, що наближається до типу перехідних від південно-західних говорів до північно-східних, але на північній основі.

Здається, це припущення, висловлене ще О. Синявським, потверджується ще одним спорідненим явищем у Шевченковій мові.

Ідеться про численні випадки вокальної гармонії ненаголошених [е] та [и], як-от: *очынята* (КВШ 1, 48), *мині* (КВШ 1, 61), *ниначе* (КВШ 1, 64), *козиня* проти *кошеня* (КВШ 2, 252) або *розмовляюче* (КВШ 2, 198), *йдуче* ([..] *та йдуче колоски збирають*) (КВШ 2, 235) тощо. Попри те, що це явище властиве як більшості південно-західних (Ziłyński, 1932, 29 і наст.; АУМ 2, к. 32, 33), так і південно-східним діялектам (АУМ 1, к. 40, 41), я схильний припустити його південно-західне походження в Шевченкові говірці. Відомо-бо, що вокальна гармонія ненаголошених звуків історично поширювалася з Лівобережжя на Правобережжя, точніше, з південного заходу на південний схід (Курило, 1928, 66; Ганцов, 1924, 115, 124-125), а отже, є підстави розглядати зазначені звукозміни ненаголошених [е] та [и] як інновації у говірці поетового села.

Цікаво, що в Кулішевій мові, спертій на північноукраїнській літературній традиції, можна натрапити на спорадичні написання кшталтом *ниначе* (Куліш, 4), *седіло* (= *сиділо*) (Куліш, 6), *мині* (Куліш, 23, 44 тощо) тощо. Звичайно, кількість їх порівняно з аналогічними Шевченковими формами менша. Проте, здається, тут можна припустити одну з Кулішевих спроб синтезувати літературну мову на різнодіялектній основі з залученням південних (як південно-західних, так південно-східних) фонетичних властивостей.

5. Нарешті, ще одне звукове явище, що характеризує більшість південно-західних, а вже потім (генетично) й деякі південно-східні говори, відбито в КВ. Я маю на оці послідовне знеголошення приголосних в префіксах та прийменниках перед наступним глухим звуком (див.: Ziłyński, 1932, 119 і наст.): пор. *роспитаю* (КВШ 1, 37, 51), *с тобою* (КВШ 1, 32), *роспуття* (КВШ 1, 91) абощо, а надто гіперичні написання на кшталт *с Залізняком* (КВШ 1, 94) проти *з хати* (КВШ 1, 119, 124). На мало не закономірне написання *с* замість *з* перед *к, п, т* звернув свого часу ще В. Доманицький (1906, 33). Тим-то велика кількість подібних прикладів у КВ дозволяє пристати на його думку навіть попри сумніви О. Синявського (1925, 110), сперті, мовлячи його словами, на "затемненні звукозмін правописом".

6. Серед інших КВ натрапляємо на численні написання, що, судячи з усього, відбивають пом'якшеність задньоязикових [к], [ґ], [х] перед голосним переднього ряду, як-от: *скіглити* (КВШ 1, 52), *буйнесенькій* (КВШ 1, 60), *одинокій* (КВШ 1: 61, 67), *широкій* (КВШ 1: 63), *недовгій* (КВШ 1: 116) й т. ін., пор. схожі написання в БЮ (14, 16 тощо). Спорадично Шевченко писав у таких формах літеру *і* й після шиплячих, як-от: [*я*] *чужій* (КВШ 1, 60).

Форми ці надто характеристичні для Шевченкової мови, щоб їх вважати за звичайне північноукраїнське вкраплення в полтавсько-київському діялекті (див. АУМ 1, к. 21). Назагал такі, а також інші

написання (див. нижче), засвідчують наслідки своєрідних фонетичних процесів на півночі України. Відомо-бо, що в середньополіських говорах внаслідок злиття давніх [ы] та [и] постала фонема /и/ в її основному варіянті [и^{і}], зокрема після передньоязикових, губних, шиплячих, [р] і задньоязикових приголосних у південній смузі цих діялектів (північна Київщина та Житомирщина, а можливо, історично й далі на південь), що його визначають як звук вужчий і більш передній, ніж загальноукраїнський звук [и] (Ziłyński, 1932, 15). Приміром, Назарова (1962, 118) вважала функціонування варіянта [и^{і}] у південній частині середньополіських говірок та варіянта [і^{и}], поширеного здебільшого на півночі Полісся, за вияв тенденції до збереження давнього [и] в цих діялектах. Прикметно, що збереженню звукового ряду давньої фонеми /и/ ([и^{і}] або [і^{и}]) сприяє обмежене вживання фонеми /і/ (з /о/, /е/ та /ê/ "ѣ") через існування в цих говорах звуків неоднорідної артикуляції (див.: Ганцов, 1924, 122; Назарова, 1963). На думку дослідниці (Назарова 1962, 107), ствердіння приголосних, що супроводжувало процес злиття давніх [ы] та [і], просувалося з півдня на північ та поступово охоплювало різні групи (класи) приголосних — спочатку губні, шиплячі, потім [р], [ц] і нарешті задньоязикові (див.: АУМ 1, к. 18, 19, 20). Щоправда, коли взяти під увагу обриси південної межі сполук задньоязикових як з [и^{і}], так і [і^{и}] на карті Назарової (1962), то напрям ствердіння, як на нас, можна визначити точніше — з південного заходу на північний схід.

Отож-бо, якщо ствердіння охоплювало задньоязикові останньою чергою, а сполуки цих приголосних з [и^{і}] або [і^{и}] траплялися історично трохи на південь,[6] включно з перехідними говірками, то можна припустити, що згадані написання відбивають якщо не яскраву північноукраїнську рису Шевченкової мови, то в кожнім разі перехідне (південно-західне) явище на північній основі. За це промовляють інші написання, які відбивають різний характер ствердіння приголосних перед [и^{і}] або [і^{и}]. Передусім варт згадати спостереження О. Синявського (1925, 106-108) над правописом закінчень нестягнених прикметників у називному відмінку множини на кшталт *святые луги, лита молодыи, дрибныи росы* тощо. На авторову думку, літера *ы* у Шевченка позначала в цих численних випадках не загальноукраїнський звук [и] у складі закінчення *-ії* (< -ыѣ), але "твердість (або напівтвердість)" приголосного основи: [д], [т], [н], [л]. Коли ствердіння цих звуків у позиції перед поліським [и^{і}] або [і^{и}] сталося раніше за решту класів приголосних, то це потверджує висновок про північноукраїнську звукову основу цих Шевченкових написань; пор. для подібних морфологічних форм написання *чужиї*

(КВШ 1, 37) або *добриї*(КВШ 1, 31, 34), де літера *и* сиґналізує, вочевидь, про напівм'якість/напівтвердість попереднього приголосного.

Вужчий характер поліського [и̇] або [іи], а також відповідний ступінь ствердіння приголосного перед ним лежать в основі інших написань з літерою *і* замість очікуваної *и* або *ы* на позначення в Шевченковій ортографії звука *и*. Ідеться про форми на кшталт *вмірає* (КВШ 1, 43), *крівавий* (КВШ 1, 22), *дріжить* (КВШ 1, 69), *пострівайте* (КВШ 1, 71), *чорнобрівий* (КВШ 1, 11, 16, 30 тощо), *зіма* (КВШ 1, 84), *збіралися* (КВШ 1, 14, 20, 88) тощо. Літера *і* позначає в таких словах згадуваний вузький звук, який, хоч і має різні джерела виникнення, але відрізняється, як уже сказано, від загальноукраїнського [и]. Підрахунків я не робив, але, здається, переважають-таки написання з *і* після *р*, тимчасом як написань з *і* після губних та шиплячих (пор. згадане вже *чужій* = літ. *чужий*)[7] трапляється майже нарівно.

А втім, статистика тут заледве зарадить, адже фонотактичні закономірності перекриваються в різних випадках різними морфонологічними чинниками. Наприклад, форма *зіма* містить рефлекс давнього етимологічного звука [и], тимчасом як в *дріжить, крівавий* та *-брівий* рефлекс [и̇] або [іи] заступив звук [и] на місці [ъ] у сполуці *TRъT* ще до злиття давніх [и] та [ы]. У разі дієслівних форм на кшталт *збірати(ся)* може йтися про уодностайнення дієслівної парадигми за іншим взірцем. За аналогією звук [ê] ("ѣ"), властивий формам на зразок *-рѣкати*, міг був поширитися на форми дієслів іншого класу, як-от *-бирати*, звідки й постали в XVII ст. форми на взір *-бѣрати*, а згодом *-бірати* (див.: Shevelov, 1979, 661). Щоправда, такий розвиток притаманний радше південному розвитку звука [р]. Недарма такі форми, як *умірати, збірати* трапляються, зазвичай, в піденно-західному наріччі та на Лубенщині з Переяславщиною — райони, позначені В. Ганцовим (1924, карта) у південній смузі перехідних говірок, тобто на північ і південь від умовної лінії: Фастів — Васильків — Переяслав-Хмельницький — Пирятин — на схід від Прилук (Жилко, 1966, 240, карта).

Утім, наявність подібних форм у південно-західних говорах (див.: Ziłyński, 1932, 10-13, 19, 20, 98-100) та в літературній мові XIX ст. ще не свідчить про південну основу зазначених написань у Шевченка. Ю. Шевельов (Shevelov, 1979, 667) припустив, що впровадження таких форм у літературну мову XIX ст. було одним із наслідків взаємовпливів північних і південно-західних говорів. На авторову думку, північноукраїнський звук [и̇], який є вужчий від загальноукраїнського [и], був зінтерпретований носіями південно-західних говорів як новий [і], звідки й поява в літературній мові середини XIX ст. форм на кшталт Кулішевої *зіма* абощо. Вельми цікаво, що в мові Куліша, який свідомо запроваджував різноговіркові, зосібна північноук-

раїнські й південно-західні елементи, в літературну мову другої половини XIX ст., можна натрапити на форми, що містять майже тотожний склад (натуральних класів) приголосних звуків перед рефлексом (рефлексами?) давнього [и]. Наприклад, у тексті роману "Чорна Рада" можна віднайти такі форми, як-от: *зіма* (К, 10), *зімовник* (К, 6, 10), *вибірали* (К, 11), *збірати* (К, 29), *гірло* (К, 23), *хріщений* (К, 23) проти звичайних (південних) *між* (у Шевченка переважно *меж*), *кобзарь* (так само й у Шевченка). У зв'язку з цим постає питання, чи спроможний був Шевченко, який не мав систематичної освіти й писав протягом усього свого життя "дуже недбало й не чітко", ба "безграмотно" (Синявський, 1925, 101, 103), вдаватись до звукової/правописної стилізації деяких форм на північноукраїнській манір? Хтозна, навіть коли визнати вплив на нього як старої (північноукраїнської) літературної традиції, так і його друзів, що походили переважно з півночі України (див.: Шевельов, 1962, 259).

ВИСНОВКИ

Навіть побіжний перегляд КВ дає підстави вкотре впевнитися, що діялектна основа Шевченкової мови має різноговіркову природу, а отже, не можна беззастережно стверджувати, що сучасна українська літературна мова є в своїй основі Шевченкова, тобто південно-київська (Булаховський, 1956, 17). Вилічені фонетичні риси дають змогу пристати на думку Шевельова (1962, 264) про синтетичну природу нової літературної мови, в якій мало б знайтися місце не тільки "сільському просторіччю" Середньої Наддніпрянщини, але й старій книжній традиції, що ґрунтувалася, включно з Шевченковою творчістю, здебільшого на північноукраїнських елементах.

Можна припустити, що питома вага цих елементів у мові Шевченка була набагато більша, ніж уявляється тепер. Заховуючи упродовж останніх двох сторіч свій діялектний розподіл назагал незмінним, ареальна система української мови відрізняється-таки від тієї системи, що існувала в першій половині XIX ст. Тим-то не можна проєктувати на Шевченкові часи і стан тогочасної літературної мови сучасні діялектні межі на українських теренах, а відтак, вагу південно-східних говорів в унормуванні сучасної літературної мови. Творчість Шевченка, з мовного погляду, становить собою один з історичних етапів взаємодії двох основних українських діялектних груп, що спричинилися до формування південно-східного наріччя. Недарма в його мові натрапляємо не тільки на північні, але питомі південно-західні явища, які засвідчують динаміку формування перехідних говірок на півдні Київщини, зокрема на Звенигородщині

(див.: Русанівський, 1999, 6). Це змушує подивитися на українську літературну мову та вплив Шевченка на її формування як на складний динамічний процес, що аж ніяк не може бути зведений до новітньої історії полтавсько-київського діялекту.

АУМ = *Атлас української мови* (Київ: "Наукова думка", 1984), т. 1: Полісся, Середня Наддніпрянщина і суміжні землі; 1988, т. 2: Волинь, Наддністрянщина, Закарпаття і суміжні землі.

БК = Т. Шевченко, *Більша книжка: автографи поезій 1847-1860 рр.* (Київ: АН Української РСР, 1963).

Л.А. Булаховський, *Питання походження української мови* (Київ: АН Української РСР, 1956).

БЮ = Букварь южнорусский. Составил Тарас Шевченко (СПб., 1860), [фототипічний передрук], *Повне видання творів Тараса Шевченка*, за ред. Павла Зайцева (Варшава; Львів: Український науковий інститут, 1935), т. 6.

В. Ганцов, "Діялектологічна класифікація українських говорів", *Записки історично-філологічного відділу ВУАН*, 1924, кн. 4, 80-144.

В. Доманицький, "Критичний розгляд над текстом "Кобзаря" Шевченка", *Киевская старина*, 1906, т. 94, кн. 9, 21-82, кн. 10, 198-268, кн. 11-12, 331-564.

Ф.Т. Жилко, "Про умови формування полтавсько-київського діалекту — основи української національної мови", *Полтавсько-київський діалект — основа української національної мови* (Київ: АН Української РСР, 1954), 3-19.

Ф.Т. Жилко, *Нариси з діалектології української мови*, 2-е вид. (Київ: "Радянська школа", 1966).

Ф.Т. Жилко, "Ареальні системи української мови", *Мовознавство*, № 4, 1990, 18-27.

Зайцев = *Повне видання творів Тараса Шевченка*, за ред. *Павла Зайцева*, томи 1-16 (Варшава; Львів: Український науковий інститут, 1934-1939).

Іп. = *Полное собрание русских летописей* (Москва: Изд-во восточной литературы, 1962), т. 2. Ипатьевская летопись.

К = П. Куліш, *Чорна рада. Хроніка 1663 року* (СПб., 1857).

О. Курило, Спроба пояснити процес зміни *о*, *е* в нових закритих складах у південній групі українських діялектів (Київ, 1928 (= Історично-філологічний відділ ВУАН, № 8(2)).

Лепкий = *Повне видання творів Тараса Шевченка*, за ред. *Б. Лепкого* (Київ; Ляйпціґ: Українська накладня [1919]). т. 2: Кобзарь.

Лисенко = П.С. Лисенко, *Словник поліських говорів* (Київ: "Наукова думка", 1974).

Л.Т. Масенко, "До проблеми спадкоємності старої писемної традиції в новій українській мові", *Мовознавство*, № 4-5, 1995, 39-45.

Т.В. Назарова, "Фонеми *и(у) — і* в деяких середньополіських говірках", *Дослідження з мовознавства* (Київ: АН Української РСР, 1962), 94-119.

Т.В. Назарова, "Лабіалізовані голосні неоднорідного творення в українських говірках нижньої Прип'яті", *Дослідження з мовознавства* (Київ: АН Української РСР, 1963).

ОРШ = *Опис рукописів Т.Г.Шевченка* (Київ: АН Української РСР, 1961).

В.А. Передрієнко, *Формування української літературної мови XVIII ст. на народній основі* (Київ: "Наукова думка", 1979).

П.П. Плющ, *Історія української літературної мови* (Київ: "Вища школа", 1971).

"Просвіта" = *Твори Тараса Шевченка,* виданє товариства "Просьвіта" (Львів: Друкарня Наукового Товариства ім. Шевченка, 1907), т. 1-2.

В.М. Русанівський, "Із Уманщини і з усієї України (народнорозмовне джерело мови Т. Шевченка)", *Мовознавство*, № 2-3, 1999, 3-10.

Сімович = Тарас Шевченко, *Кобзар.* Повне народнє видання з поясненнями і примітками Д-ра *Василя Сімовича*, (Катеринослав; Кам'янець; Ляйпціґ: Українське видавництво в Катеринославі, 1921).

Ол. Синявський, "Дещо про Шевченкову мову: (спроба вияснити декотрі сумнівні моменти Шевченкової мови)", *Україна*, кн. 1/2, 1925. 100-114.

Ол. Синявський, *Елементи Шевченкової мови, їх походження й значення*, *Культура українського слова* (Харків; Київ: "Література і мистецтво", 1930), зб. 1, 7-51, 116-124.

СМШ = *Словник мови Шевченка у двох томах* (Київ: "Наукова думка", 1964), т. 1-2.

Ф.П. Филин, *Происхождение русского, украинского и белорусского языков* (Ленинград: "Наука", 1972).

Франко = *Твори Тараса Шевченка. Кобзар,* за ред. *Івана Франка* (Львів: Друкарня Наукового Товариства ім. Шевченка, 1908), т. 1-2.

Ш = Тарас Шевченко, *Повне зібрання творів у дванадцяти томах* (Київ: "Наукова думка", 1989), т. 1: Поезія (1837-1847); 1991. Т. 2: Поезія (1847-1861).

А.А. Шахматов, "К вопросу об образовании русских наречий" (Варшава, 1894) [відбиток з "Русского филологического вестника"].

Ю. Шевельов, "Чернігівщина в формуванні нової української літературної мови: до постави питання", *Зап. НТШ. Праці філологічної та історично-філософської секцій. Том. CLXIX: Збірник на пошану Зенона Кузелі* (Париж; Нью-Йорк; Мюнхен; Торонто, 1962), 252-264.

Ю. Шевелёв, "Между праславянским и русским", *Russian Linguistics,* 1982, vol. 6, 353-376.

Ю. Шевельов, *Чому общерусский язык, а не вібчоруська мова?: З проблем східнослов'янської глотогонії: Дві статті про постання української мови* (Київ: KM Akademia, 1994).

M.S. Flier, "The Jer Shift and Consequent Mechanisms of Sharping (Palatalization) in East Slavic", *American Contributions to the Twelfth Congress of Slavists, Cracow, August-September 1998. Literature. Linguistics. Poetics,* ed. by R.A.Maguire & A.Timberlake (Bloomington, 1998), 360-374.

LLP = *Slovník jazyka staroslověnského (Lexicon linguae palaeoslavicae)* (Praha: Československá Akademie věd, 1966), т.2.

G.Y. Shevelov, *Problems in the Formation of Belorussian* (New York, 1953) (= Supplement to "Word'; Monograph 2).

G.Y. Shevelov, *Die ukrainische Schriftsprache 1798-1965* (Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1966).

G.Y. Shevelov, *A Historical Phonology of the Ukrainian Language* (Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1979).

A.Timberlake, "К истории задненебных фонем в севернославянских языках", *American Contributions to the Eighth International Congress of Slavists, Zagreb and Ljubljana, September 3-9, 1978.* (Columbus, Ohio: Slavica Publishers, 1978), vol. 1, 699-726.

J. Ziłyński, *Opis fonetyczny języka ukraińskiego* (Kraków: Polska Akademja umiejętności, 1932).

1. Слід зазначити, що погляди Ф. Жилка зазнали з часом якщо не докорінних, то принаймні значних змін. Наприклад, 1990 р. цей науковець (Жилко, 1990) запропонував змодифіковану ареальну класифікацію української мови, яка, на його думку, становить поєднання двох систем — північної і південної. У цій розвідці можна віднайти посереднє заперечення ранніх авторових поглядів на розвиток українських діялектів. Зокрема Жилко (1990, 26) слушно вважає, що розмежування говіркових груп — середньонаддніпрянських, полтавських та степових — південно-східного діялекту можна визнати тільки умовно. При цьому автор твердить, що творення сучасної української літературної мови започаткували письменники з Середньої Наддніпрянщини, Полтавщини й Слобожанщини. Як здається, Жилкова теза про "умовність" діялектних меж входить у суперечність не тільки з його поглядом на творення сучасної літературної мови, але з його ж таки думкою 1954 р. про те, що полтавсько-київський діялект ліг в основу української національної мови (Жилко, 1954, 3).

2. Рукопис київських виправлень (далі — КВ) зберігається в бібліотеці-архіві Наукового Товариства ім. Шевченка в Америці (Нью-Йорк). Далі посилання на поетичні твори Шевченка робитимуться за першими двома томами видання: Тарас Шевченко, *Повне зібрання творів у дванадцяти томах* (Київ: "Наукова думка", 1989), т. 1: Поезія (1837-1847); 1991, т. 2: Поезія (1847-1861) (відповідно: Ш 1 та Ш 2). Якщо треба зазначити том, який

містить котресь виправлення, то посилання такі: КВШ 1 та КВШ 2 відповідно, а далі сторінка. Звуки братимуться в квадратові дужки, а фонеми — в скісні, тимчасом як ортографічні приклади та поодинокі літери наводимуться курсивом.

3. Цікаво, що в більшості видань Шевченкових поезій авторське написання через *и* заступають переважно написанням через *е* з наголосом (див., наприклад, Лепкий, 373). Франко (2) подає так само варіянт *нехрйщені*, але з кінцевим *і*. Утім, форму *царевы* Франко (88) також наводить з кінцевим *і*, тобто пристосовує до південно-західного звучання й тогочасної ортографії, пропонуючи читачеві написання, вільне від будь-якого північноукраїнського діялектного забарвлення.

4. Чи свідчить літера *ы* на позначення [і], що попередній приголосний звук був твердий або напівм'який, сказати напевне не можна, оскільки таких написань обмаль: пор. поодинокі *будьте ласкавы* та *бувайте здоровы*, що їх наводить О. Синявський (1925, 107) з листів Шевченка.

5. За ще один приклад, хіба, може правити пара богáто та багáтым, що на неї натрапляємо в тексті "Букваря южноруського" (БЮ, 23, 24). Утім, треба взяти до уваги, що Шевченко готував цю книжечку до друку поспіхом, про що свідчать численні коректорські вади в її тексті: пор. *любыть* проти *любить* (стор. 5), [...] *жалібно квилыть, прокВыляе* (стор. 14), *Християнській* проти [*земли*] *Христянській* (стор. 19) або *Християньскій* (стор. 18) й т. ін.

6. На користь цього припущення промовляє тлумачення М. Флаєром (див. Flier 1998) особливостей четвертої палаталізації приголосних на півночі України. Наслідуючи теорію А. Тімберлейка (Timberlake, 1978) щодо характеру цієї палаталізації у "ранньодавньоруській мові" (Early Rus'ian), М. Флаєр уважає, що реалізація четвертої палаталізації в українських діялектах залежала не так від природи голосного, як від приголосного. При цьому задньоязикові в ході перебудови вокалічної системи, зокрема реалізації протиставлення [и] новому [і], втрачали дієзність (палаталізованість) повільніше за інші натуральні класи приголосних (плинний [р], губні та шиплячі). У кожнім разі, стає зрозумілим, чому ствердіння поліських приголосних, що поширювалося з південного заходу на північний схід, охоплювало задньоязикові в сполуках з [и] або [і^{и}] останньою чергою. Так чи так, але Шевченкові написання на кшталт *широкій* засвідчують (напів)пом'якшеність цих звуків перед рефлексом давнього [и].

7. На жаль, написання на взірець *житы* проти *пожыть* в тексті Давидового псальма 132 (БЮ, 7) нічого посутнього не засвідчують. Це можуть бути звичайні для Шевченка неохайні записи, до того ж спричинені його бажанням якомога швидше видрукувати свого букваря. Цікаво, що в КВ бракує цих правок (КВШ 1, 262), хоча, судячи з індексу в ОРШ, оригінал поезії має відмінності від пізніших публікацій, зокрема й 1989 р.: пор.: *сім'ї* проти *семьи* (БЮ, 7). Загалом беручи, таких випадків замало, щоб робити якісь висновки щодо характеру шиплячих та голосного після них.

Ірина Коропенко

ТАРАС ШЕВЧЕНКО І ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВОЇ МОВИ

Початки формування української наукової мови відходять у глибини сторіч: вже у найдавніших її пам'ятках засвідчено окремі термінологічні назви.[1] Становлення наукового стилю датується щойно другою половиною XIX ст.,[2] хоча ще перед тим висловлювалися думки про перспективи, які може мати українська наукова мова у загальноевропейському контексті.[3]

Передумови формування наукового стилю української мови у XIX ст. були закладені суспільно-політичними та культурно-освітніми обставинами, які характеризували цей період. Утвердження капіталістичних відносин спричинило інтенсивне зростання промислових виробництв, проґрес у різних галузях науки і техніки, розвиток мистецтва, науки та освіти. Разом із новими поняттями прийшли і нові назви-терміни — основа наукової мови.

Роль Тараса Шевченка у формуванні мови української науки ще не була предметом спеціяльного дослідження. Окремих моментів цієї теми торкалися у своїх працях лінґвісти і в Україні, і в діяспорі. Зокрема Іван Білодід, Василь Ващенко, Михайло Жовтобрюх, Тетяна Черторизька — в Україні, Олекса Горбач, Лука Луців, Василь Чапленко, Юрій Шевельов — у діяспорі.[4] Проте виходи цих авторів на вказану проблематику мали вторинний, додатковий характер.

Як свідчить наше дослідження, у Шевченковій спадщині, написаній українською мовою, немає окремих наукових текстів, проте саме він стояв біля джерел формування наукового стилю української мови, ввівши у свої твори зразки наукової лексики. Як основоположник нової української літературної мови, Шевченко поєднав у своїй творчості традиції старої книжної мови, вживаної ще Г. Сковородою, який активно вводив у свої твори наукові назви та нові форми живої народної мови. Високий культурно-освітній рівень Шевченка, що не обмежується лише етнографічно-фолкльорними зразками, підносить українську мову в коло високорозвинених літературних мов, здатних обслуговувати всі галузі життя.

Одиниці наукової, абстрактної, культурно-освітньої лексики, найменування різних ділянок мистецтва, літератури, історії матеріяльної культури, що їх уживає Шевченко, і є тими складниками, що у сукупності представляють українську літературну мову як багатогранну і розвинену структуру.

У процесі формування термінології української науки на перший план виступає гуманітарна термінолексика, з-поміж якої на особливу увагу заслуговує літературознавча. Значну її кількість використовує у своїх творах Шевченко, пор.: *баллада, вірш, віршувати, гекзамер, гімн, дума, епілог, епістолія, епопея, елегія, записки, інтродукція, композиція, критика, література, літературний, літопись, ода, передмова, пііт, поезія, поема, поет, рифма, текст* та ін. Слід вказати на повноту значень терміна, який використовує Шевченко. Наприклад, термін *вірш* (варіант - *вірша*) засвідчено у таких значеннях: 1) художній віршовий твір: "І довелося знов мені На старість з *віршами* ховатись" (II, 45)*; "Не для людей, тієї слави, Мережані та кучеряві Оці *вірші* віршую я" (II, 112); 2) одиниця ритмічної мови, віршований рядок: "Дасть Бог, трохи одпочину та напишу тойді тобі тихесенько, гарнесенько, та може... і *віршами*" (VI, 161); "Оце случилося недавно, Ще був тойді... От як на те Не вбгаю в *віршу* цього слова" (II, 157); 3) віршування: "Та вже ж нехай хоч розіпнуть, А я без *віршу* не улежу. Уже два года промережав, І третій в добрий час почну" (II, 163). Термін поезія має у Шевченкових творах два значення: 1) мистецтво слова: "нумо знову Людей і долю проклинають,.. А то й поезія завяне, Як кривди не стане" (II, 409); "чи не найдете в Одесі сочинений Лєрмонтова и Кольцова, пришліть поезії святої ради" (VI, 46); 2) вірші: "Книжник Кожанчиков заходився був печатать мою поезію, так шеф жандармів запретив" (VI, 186).

Подаючи слово у термінологічному значенні, Шевченко водночас може надавати йому і переносного значення, пор.: поема — 1) жанр поетичного твору: "Старий недобиток варнак Мені розказував отак Про сю криницю москалеву, А я, сумуючи, списав, Та рифму нищечком додав, Та невеличку і дешеву...зобгав Тобі поему на спомини" (II, 247); 2) переносне значення — про щось величне, незвичайне: "І гармонія, і сила, Музика та й годі. А історія!.. поема Вольного народа! (I, 333); поет — 1) письменник, що створює поетичні твори: "А Борнц усе-таки поет народний і великий (I, 375); 2) переносне значення - про поетичні твори: "Ти переслав мені в неволю Поета нашого.. Спасибі, друже! Прочитаю (Аби хоть мало...), оживу..." (II, 228).

"Засвідчення часу появи слова в мові народу — одне з найважливіших завдань історичної лексикології. Та дослідник-лексикограф

---

* Тут і далі в дужках подано том і сторінку за виданням: Тарас Шевченко, *Повне зібрання творів у десяти томах,* друге, доповнене і виправлене видання (Київ: Вид-во Академії наук УРСР, 1949—1963); *Словник мови Шевченка у двох томах* (Київ: "Наукова думка", 1964).

ніколи не ґарантований від можливих помилок", — зазначено у праці "Історія української літературної мови. Лексика і фразеологія" (Київ: "Наукова думка", 1983, 528). Проте у цій же праці деякі з вищенаведених Шевченкових термінів зафіксовані з пізнішою появою. Зокрема тут вказано, що назви *критика, поезія, поема* вперше вжила Леся Українка, а термін *епістолія* — І. Франко.[5] Натомість у Шевченка читаємо у сполученні *критику класти:* "чи продаються у вас на коші біноклі або хоч добрі окуляри? Якщо ні, то нічого й читать моє писаніє, бо я так надрюкував, що й сам ледве читаю. Правда! У тебе єсть сини з молодими очима, то нехай вони потроху розбирають, а ти тілько слухай та *критику* клади, білш нічого" (VI, 139). Про обізнаність Шевченка з літературознавчим терміном *критика* свідчить використання ним деривата *критикований*: "Про те, що діялось на Украйні 1768 року, розказую так, як чув од старих людей; надрукованого і *критикованого* нічого не читав, бо, здається, і нема нічого" (І, 150).

У літературній та епістолярній спадщині Шевченка натрапляємо на низку назв різних галузей наук, гуманітарних і природничих, іноді — у формі деривата на позначення професії. Серед них: *астрономія, математика, навігація, лічба, етнографія, географія, граматка* (варіянт — *граматика*), *механіка, мітологія, фізика, філософ, медицинський*. Цікавим є значеннєвий спектр терміна *граматка (граматика):* 1) навчальна книга, що викладає граматичні правила мови: "хіба діди та батьки дурніші були, що не пускали в люди навіть *граматки* без предисловія" (І, 150); 2) назва твору: "*Граматка* твоя так мені на серце пала, що я не знаю, як тобі й розказать" (VI, 162); 3) правопис: "поки що буде, надрукуйте хоч це, що маю, — дрюкуйте своєю *граматикою*, бо вона мені дуже полюбилась" (VI, 22). Вживає Шевченко і загальний термін *наука*, подаючи його у такому семантичному наповненні: 1) освіта, навчання, виучка: "До нас в *науку*! Ми навчим, По чому хліб і сіль почім" (І, 327); "Показуйте!.. за *науку*, Не турбуйтесь, буде Материна добра плата" (І, 335); 2) напучення, урок: "І мечі в руках їх добрі, Острі обоюду, На отмщеніє язикам і в *науку* людям" (І, 347).

Аналогічно до згаданих вище випадків подання низки термінів з пізнішою датою появи у праці "Історія української літературної мови", назви *фізика, філософ* також зафіксовані тут з пізнішою датою.[6] Шевченко вживає ці терміни у таких контекстах: "посивів, оголомозів, дурню, та і заходився вчитися *фізики*" (VI, 75); "П'яниці шепчуть і кричать "І патріот, і брат убогих, Філософ князь, або Сократ!" (II, 381). В "Історії української літературної мови" висловлюється також думка про те, що подекуди в текстах другої половини XIX ст. деривати переважають над самими назвами наук; при

цьому серед інших прикладів наводиться термін астроном, вжитий І. Франком.[7] Натомість у Шевченка виразну більшість становлять назви наук, пор. наведений вище ряд термінів, де першим зазначено астрономію: "Каленика поцілуй тричі за мене і скажи йому, що, як добре знатиме математику, то *астрономію* і навігацію за пояс заткне" (VI, 221).

Шевченко, який мав широкий світогляд і у своїх творах засвідчив глибокі знання у різних ділянках науки і культури, активно користувався лексичними одиницями, що позначали військові поняття. Цей термінологічний шар становить особливий інтерес, оскільки і сьогодні надзвичайно актуальною залишається проблема упорядкування української військової термінології. Пор. вжитий Шевченком термінологічний ряд: *генерал, гетьман, гарнадер, полковник, солдат (*варіянт — *салдат), сотник, копитан, кошовий, старшина, отаман, фельдфебель, фельдъєгер.* Знайомство з семантичним малюнком наведених термінів буде корисним у процесі творення сучасної військової термінолексики. Термін *кошовий* Шевченко вживає з такими значеннями: 1) наказний отаман Чорноморського козачого війська: "Батьку *отамане* Кошовий і мій єдиний друже! Треба б було мені на тебе сердиться, та ні, розсердься ти перше на мене" (VI, 189); "Ваш *кошовий*, здається, тут, але я його не бачив" (VI, 28); 2) начальник коша у Запорізькій Січі: "Та й син же штука! Я вчора зустрівся з Залізняком; таке розказує про його, що цур йому! *Кошовим*, каже, буде, та й годі (І, 101); "У неділю вранці-рано Синє море грало, Товариство *кошового* на раді прохало: "Благослови, отамане, Чайки поспускати" (І, 284). Термін *отаман* має значення виборного начальника збройного загону у козаків: "Наш *отаман* Гамалія, *Отаман* завзятий, забрав хлопців та й поїхав По морю гуляти" (І, 203), "Тойді сироту Степана, Козака лейстрового, *Отамана* молодого, Турки-яничари ловили" (І, 285). Терміном *сотник* Шевченко називає офіцерський чин в козачих військах: "А тим часом привітай оцього доброго і благородного *сотника* Хаїрова" (VI, 70); "Пишними рядами Виступають отамани, *Сотники* з панами і гетьмани" (І, 78).

Високою частотністю характеризується вживання Шевченком терміна *гетьман*, який обіймає такі значення: 1) виборний начальник козацького війська в XVI –XVIII ст.; правитель України в XVII — XVIII ст.: "І одногласне, одностайне Громада вибрала *гетьмана* — Преславного Лободу Івана" (II, 138); "*Гетьмани, гетьмани*, якби то ви встали, Встали, подивились на той Чигирин, Що ви будували, де ви панували!" (І, 99); 2) у сполученні *коронний гетьман* — головнокомандуючий військами Польсько-литовської держави в XVI — XVIII ст.: "Зіновій Богдан і син його Тимофій були поховані

в Суботові коло Чигирина; Чарнецький, коронний *гетьман,..* од злості спалив їх мертвих" (І, 148).

Серед інших військових термінів, які вживав у своїх творах Шевченко, — назви зброї: *гаківниця* (довга рушниця), *гармата, залізна, тараня, рушниця, самопал* (старовинна вогнестрільна зброя), шабля; назви, пов'язані з судноплавством: *байдара, баркас, галера, корабль, парус, якор, маяк* тощо. Цікаво, що поряд з терміном *маяк*: "Отак кричали і летіли Ворони з трьох сторон, і сіли На *маяку*, що на горі" (І, 298), Шевченко у тому самому значенні вживає назву *фігура*: "Розумні ви люди, А нічого не знаєте! То понаставляли ті *фігури* он для чого: Щоб люди не крали Воли з річки" (І, 305). Термін *матрос* має варіант *матроз* (у назві твору), пор.: "*Матрос*, Таки земляк наш з Островної, На вахті стоя, Журився сам собі чогось" (II, 85); "Як перепишуть *Матроза*, то передай його Кулішеві та попроси його од мене, нехай він його прочитає гарненько" (VI, 138).

Термінологічна лексика образотворчих мистецтв, а зокрема живопису, є особливо продуктивною у творчості Шевченка, що пояснюється його діяльністю як художника. Він органічно вводить назви: *акварель, аквареліст, акварельний, барельєф, ескіз, етюди, візерунок, картина, малювать, малярство, нарисувать* (варіянт — *нарисовать*), *портрет* (варіянт — *патрет*), *кунштики* (малюнки, візерунки), *кисті, фарба* та ін. Зауважмо, що "Історія української літературної мови" назви *барельєф, ескіз* подає, які вперше вжила Леся Українка, а терміни *етюд, портрет* — М. Коцюбинський із приміткою, що варіянт *патрет* давніше траплявся у Г. Квітки-Основ'яненка.[8] На доповнення цих тверджень наводимо уривки з творів Шевченка: *барельєф* — "я так прошу от К(арла) І(вановича) *барельєфа* якого-небудь; мені, ти знаєш, рисовать запрещено, а ліпить — ні" (VI, 77); *ескіз* — "Коли все це, що я говорю, зробить можна, то ви й напишіть мені і пришліть одежу, а я вам пришлю *ескіз*" (VI, 28); *етюди* — "Як той щирий віл запрягся я в роботу, — сплю на *етюдах*: з натурного класа і не виходжу, — так ніколи! так ніколи!" (VI, 185); *портрет* (варіянт — *патрет*) — "Заходився рисовать карандашем *портрети*, — так що ж? Нарисовать три портрети, та й сижу склавши руки" (VI, 154); "Фотограф збрехав, не приніс мені *портрета*. Нехай до другого разу" (VI, 191); "На сей раз посилаю вам свій *патрет*, тільки ви його не показуйте моїй молодій, а то злякається" (VI, 190).

Як свідчать ці приклади, у Шевченка майже не трапляється українською мовою зразків наукового стилю. Проте вживаючи термінологічну лексику в своїй художній та епістолярній спадщині, і почасти вперше, саме він заклав підґрунтя цього стилю розробкою

одиниць наукової мови, використанням струнких синтаксичних конструкцій для організації та вислову думки.

У науковій літературі традиційно проходить думка про те, що вперше питання про створення наукового стилю української літературної мови серйозно поставив журнал "Основа".[9] У зв'язку із цим видається цікавим факт, що у боротьбі за видання українського журналу активну участь брав Шевченко.[10] На турботи Шевченка про наукове вживання української мови звертає увагу у своїй праці "Історія нової української літературної мови (XVII ст. — 1933 р.)" В. Чапленко.[11]

Зіставний аналіз окремих термінів, які вводить у свої твори Шевченко, і термінів, узятих із поданих в журналі "Основа" зразків стилю (маємо на увазі статтю М. Левченка "Заметка о русинской терминологии" та доданий до неї термінологічний словничок — "Основа", 1861, липень, 183-184), засвідчує, що терміни, вживані Шевченком, є ближчими до одиниць сучасної термінології української мови. Пор.: *математика* (Шевченко), *численниця* (у значенні математики — Левченко); *фізика* (Шевченко), *сильниця* (у значенні фізики — Левченко); *граматика, граматка* (Шевченко), *мовниця* (у значенні граматики — Левченко) тощо.

Заслуговує на увагу в контексті цієї теми висловлене Юрієм Шевельовим у статті "1860 рік у Шевченковій творчості", опублікованій 1962 р., твердження про готовність Шевченка на останньому році свого життя взяти на себе місію апостола правди і науки не лише в політичній уяві, але й у реальному житті.[12] В останні роки свого життя Шевченко займається виданням "Букваря" і має ширші освітні пляни. Він писав: "Думка єсть за Букварем напечатать Лічбу — і ціни, і величини такої ж, як Букварь. За лічбою етнографію і географію в 5 копійок" (VI, 226).

Подаючи рецензію "Збірник Шевченкознавства по-англійськи", О. Горбач зупиняється на згаданій статті Ю. Шевельова, зазначаючи у своєму коментарі, зокрема те, що думки Шевченка після повернення із заслання "сповнені ненависти й соціяльно-економічного бунту та кривавої помсти (мотив "сокири") супроти кривдників ("Осії гл. 14", 1859), у кінцевих варіянтах "Молитви" (1860) злагіднені, щоб перейти до проповіді "апостола й науки", реалізованої підготовкою "Букваря" й книжок для народу, і зміни несправедливого ладу не революцією, але просвітою".[13] Ці рядки викликали відверту критику опонентів. Зокрема Л. Луців у праці "Тарас Шевченко в інтерпретаціях акад. Степана Смаль-Стоцького" категорично зауважує: "Не можна так твердити, та ж Шевченко 1860 року писав:

Козак безверхий упаде,
Розтрощить трон, порве порфіру,
Роздавить вашого кумира...

Коли козак "рватиме порфіру" і "трощитиме трон" — чи можна тоді говорити, що Шевченко "освітою змагав до зміни несправедливого ладу?".[14]

І в ранній, і в пізній період діяльности Шевченка можемо простежити в рядках його творів заклики до зміни несправедливого ладу. Водночас величезну дійову силу мають його ідеї просвітительства народу, прагнення до духовного, освітнього, наукового вдосконалення. Сьогодні можемо констатувати факт, що цей аспект творчости Шевченка потребує подальшого вивчення і аналізу.

Геній Шевченка як поета і мислителя піднявся до усвідомлення надзвичайної ваги науки, освіти, пізнання для очікуваного ним майбутнього суспільства:

І день іде, і ніч іде.
І голову схопивши в руки,
Дивуєшся, чому не йде
Апостол правди і науки.

---

1. Див.: І. В. Коропенко, *Стан лексикографічного опрацювання української фізико-математичної термінології. Структура і функціонування мови* (Київ: "Наукова думка", 1982), 79 — 84; І. В. Коропенко, *Українські терміни періоду X-XIV століть* (Торонто: "Україна і світ",1993), вип. 14, 10.

2. *Історія української літературної мови. Лексика і фразеологія* (Київ: "Наукова думка", 1983), 539; *Стиль і час,* хрестоматія (Київ: "Наукова думка", 1983, 136; В. Чапленко, *Історія нової української літературної мови (XVII ст. — 1933 р.)*(Нью-Йорк, 1970), 125 — 129.

3. А. Левшин, "Отрывки писем из Малороссии", *Украинский вестник,* 1816, октябрь, 51.

4. І.К. Білодід, *Т.Г. Шевченко в історії української літературної мови* (Київ: "Наукова думка", 1964), 136; В.С. Ващенко, *Мова Тараса Шевченка* (Харків: Вид-во Харків. ун-ту, 1963), 252; М.А. Жовтобрюх, *Мова української преси (до середини дев'яностих років XIX ст.)*(Київ: Вид-во АН УРСР, 1963), 415; Т.К. Черторижская, *Взаимодействие русской и украинской лексики в русских произведениях Т. Г. Шевченко* (Київ: "Наукова думка", 1981), 256; О. Горбач, "Збірник шевченкознавства по-англійськи", *Сучасність,* 1963, травень, 120—123; Л. Луців, "Тарас Шевченко

в інтерпретаціях акад. Степана Смаль-Стоцького", *Записки НТШ* (ЗДА, 1963), 150—151; В. Чапленко, *Історія нової української літературної мови (XVII ст. — 1933 р.)* (Нью-Йорк, 1970), 448; George Y. Shevelov, "The year 1860 in Ševčenko's work". *Taras Ševčenko. 1814–1861. A Symposium,* edited by V. Mijakovs'kyj and G. Y. Shevelov, 1962, 68-106.

5. *Історія української літературної мови. Лексика і фразеологія* (Київ: "Наукова думка"), 1983, 541.

6. Там само, 544.

7. Там само, 544.

8. Там само, 553—554.

9. М. А. Жовтобрюх, *Мова української преси (до середини дев'яностих років XIX ст.)* (Київ: Вид-во АН УРСР, 1963), 319.

10. Там само, 228—229.

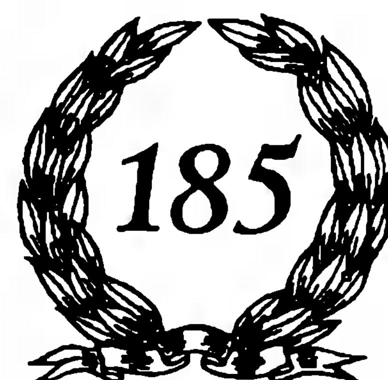
11. В. Чапленко, *Історія нової української літературної мови (XVII ст. — 1933 р.)* (Нью-Йорк, 1970), 85.

12. George Y. Shevelov, "The year 1860 in Ševčenko's work". *Taras Ševčenko. 1814–1861. A Symposium,* edited by V. Mijakovs'kyj and G. Y. Shevelov, 1962, 93.

13. О. Горбач, "Збірник шевченкознавства по-англійськи", *Сучасність,* 1963, травень, 122.

14. Л. Луців, "Тарас Шевченко в інтерпретаціях акад. Степана Смаль-Стоцького", *Записки НТШ* (ЗДА, 1963), 150-151.

5. МИСТЕЦТВО Й МУЗИКА



Володимир Яцюк

ШЕВЧЕНКОВА СЕПІЯ "СТАРЕЦЬ НА КЛАДОВИЩІ" (ІСТОРІЯ СТВОРЕННЯ ТА СЕМАНТИКА СИМВОЛІВ)

Старець і на кладовищі... Дивне місце обрав він для жебракування. Не попідтинню на вулиці і не біля церкви, а серед могил. Та й старець якийсь химерний: байдужий до довкілля, до жалобного похоронного ходу, що наближається, він не просить милостині, а читає Святе Письмо, і як той усамітнений Перебендя, з Богом розмовляє.

Коли уважно вдивитися в це Шевченкове малювання, складається враження, що подібне десь уже бачив. І справді. Неодноразово мальовані художником старі шовковиці (саме вони зображені на сепії) неначе перенесені з урочища Ханга-Баба, що за тридцять кілометрів від Новопетровського укріплення, де в марудних солдатських буднях спливли сім невольничих Шевченкових літ. Згадується, що Біблію із самозаглибленим, як у старця, поглядом читав самітник Робінзон Крузо з одноіменної сепії Шевченка. Пам'ятник з трилистим хрестом у півсфері — це точне відтворення фрагменту надгробка з могили Дмитрика Ускова на кладовищі Новопетровського форту (автором проєкту цього пам'ятника був сам поет). Торба коло ніг діда разюче нагадує ту, що на сепії "Серед розбійників" із серії "Притча про блудного сина". У пам'ятку також, що до цвинтарного мотиву художник звертався і у сепії "На кладовищі" (також із цієї серії). Очевидні й композиційно-смислові паралелі між "Старцем" та "Самарянкою" із серії "Сюїта самотности". Зрештою обличчя старця художник малював із себе, або слугувався автопортретом.

Ці факти потребують осмислення і змушують змінити споглядально-описовий тон викладу на строгіший і передовсім спробувати відповісти на запитання: де і коли було намальовано старця?

Завжди нелегко повертатися до питань, які для всіх уже давно вирішені й канонізовані солідними академічними виданнями, словниками та довідниками. І все-таки...

1859 року на виставці в Петербурзькій Академії мистецтв експонувалися три ґравюри Т. Шевченка: власна композиція "Старець на кладовищі", "Притча про робітників на винограднику" за картиною Рембрандта та "Приятелі" за ориґіналом І. Соколова. Дві останні роботи художник подав на розгляд ради Академії мистецтв, і вона високо оцінила їх, ухваливши визнати Шевченка "призначеним в академіки" і дати йому програму на звання академіка ґравірування на міді.

На офорті "Старець на кладовищі" є підпис Шевченка і дата: 1859. Працюючи над офортом, художник слугувався малюнком, що був виконаний сепією. На ньому відсутні авторський підпис і дата, зате є Шевченковий дарчий напис Надії Тарновській, датований 8 жовтня 1859 р. Щоправда на звороті сепії хтось написав: "Сторож на кладовищі. 1859." Цей напис не Шевченковий, зроблений кулішівкою, отож — пізніший.

Переводячи сепійний малюнок в офорт, гравер дещо змінив його композицію, зокрема, постать старця. На сепії його обличчя подібне на Шевченкове і звернене до неба, на офорті — імперсональне і повернене до похоронної процесії, що наближається. Таке зміщення композиційно-смислового акценту зафіксоване в проміжному між сепією й офортом олівцевому ескізі старця. У повному зібранні творів Тараса Шевченка в 10 томах стверджується, що він є начерком до сепії.[1] Це твердження вочевидь помилкове, бо олівцевий рисунок — не що інше, як копія — переробка сепійного персонажа і є підготовчим саме для офорта, отож прямого стосунку до датування сепії він не має.

Окрім реєстрації напису і дати на звороті сепії та дарчого напису Шевченка, упорядники згаданого видання ніяких арґументів щодо виконання автором малюнка саме 1859 року не подали. Вони взяли на віру інформацію на його зворотному боці і також "підігнали" час виконання сепії до 1859 року, коли був створений офорт. Кажемо "також" не випадково, оскільки і офорт, і сепія вперше під спільною назвою "Сторож на кладовищі" зареєстровані ще 1893 року в каталозі Шевченкіяни Василя Тарновського,[2] у колекції якого зберігалися сепія та один із примірників ґравюри.

Думка, що сепію "Старець на кладовищі" Шевченко створив не в Петербурзі, а ще в Новопетровському укріпленні, виникла не одразу. Вона стала наслідком студіювання образної мови малюнка і виявлення промовистих аналогій з іншими його творами часу заслання. Фактологічні ж арґументи на користь нашої версії такі:

1. Досліджувана сепія розмірами (28,5 х 21,6 см) і якістю паперу цілком вписується в серії малюнків "Притча про блудного сина" та "Сюїта самотности". Після повернення із заслання Шевченко над своїми композиціями працював на папері набагато більшого формату ("Сама собі в своїй господі" — 26,5 х 35,8 см, "Дві дівчини" — 37,1 х 28,3 см, "Русалки" — 30,5 х 45,4 см).

2. Сепія "Старець на кладовищі" не підписана, як і більшість "нелеґальних" творів періоду заслання (малюнки серії "Сюїта самотности" підписані чорнилом пізніше, і всі воднораз).

3. Той факт, що Шевченко робив офорти з непідписаних сепій часу заслання, незаперечний. Приклад — малюнок "Дерева Мангишлаку" ("Мангишлацький сад") та однойменний офорт 1859 року.

Творчість Тараса Шевченка виразно автобіографічна. Це стосується не тільки його літературних творів, а й малярства та графіки. Окрім кількох десятків автопортретів, маємо чимало краєвидів і жанрових малюнків з уведеним у них самозображенням митця. Серед малюнків є й такі, де автопортрети ледь означені на периферії художнього поля аркуша ("Покарання колодкою", "Покарання шпіцрутенами", "Казарма") або свідомо трансформовані згідно з авторським задумом ("Циган" та деякі інші). Збагнути сенс авторської присутности в таких складних художньо-смислових структурах можна лише через проникнення в психологію творчости та творчу біографію митця і в контексті його інших споріднених творів. До таких малюнків з прихованим чи кодованим автобіографічним змістом належить і сепія "Старець на кладовищі", яку на рівні символічної біографії Шевченка досі ніхто не розглядав.

Одразу після арешту 1847 року, в петербурзькому казематі поетові почали навіюватися думки про прийдешню старість і смерть: "Холоне серце, як згадаю,/ Що не в Украйні поховають..." ("В неволі тяжко, хоча й волі..."). На початку заслання, перебуваючи в Орську, Шевченко пише вірш "А.О. Козачковському", що розпочинається до болю тужним "Минають літа молодії". А вже наступного 1848 року на Косаралі тридцятичотирирічний поет уживає несподіваний щодо себе епітет — "старий": "Та не дай, Господи, нікому,/ Як мені тепер старому/ В неволі пропадати" ("Та не дай, Господи, нікому..."). Два роки пізніше, зачарований вродою юної жінки, митець вживає це означення при творенні промовистої синекдохи: "І станом гнучим, і красою/ Пренепорочно молодою/ Старії очі веселю" ("І станом гнучим, і красою..."). А згодом, у Новопетровському укріпленні він плекатиме "свою старечу уяву" видивами златоглавого, сповитого садами і тополями увінчаного Києва: і після ясного, непорочного захвату, навіяного споглядáнням його нев'янучої краси, нападатиме на поетове "осиротіле старе серце журба"[3] цитація з повісті "Близнята" (виділив — В.Я.).

Окрім Шевченкових автопортретів, які вочевидь засвідчують зміни в зовнішності поета-художника під час десятирічного заслання, маємо низку самоспостережень, зафіксованих у його віршах і листах. У другому рядку вірша "І виріс я на чужині" (Косарал 1848 р.) подибуємо: "І сивію в чужому краї". У липні 1852-го у листі до А. Козачковського поет кепкує над своєю лисиною, а в червні 1853-го пише до того ж адресата: "Я тепер зовсім лисий і сивий".[4]

Звісно, що такі та подібні нарікання на старість подеколи є поетичною гіперболою. Вона спричинена неволею і безнадією поета:

адже намарно пролітали його найкращі літа. Іноді одразу й не збагнеш, свідомі чи підсвідомі спонуки цих перебільшень. У листі до А. Толстої від 22 квітня 1856 р. Шевченко пише, що йому вже п'ятдесят,[5] хоча насправді не було й сорока двох років.

Якщо й надалі наповнювати окреслений автопортретний словесний образ Шевченка психологічним змістом, звертаючись до самооцінок і свідчень поета, то "портретований" неминуче постане людиною дуже бідною, котра немає за душею ні гроша. У невольницьких листах він христом-богом молить прислати йому то трохи паперу, то малярського знаряддя, то олівця чи плитку сепії, то журнал чи книжку. "Я — нищий в полном смысле этого слова, и не только материально — душою, сердцем обнищал. От що зробила з мене проклята неволя!"— пише поет у червні 1856 року в листі до С. Гулака-Артемовського.[6]

Подібні самоототожнення з "нищим" не поодинокі в епістолярній та літературній спадщині митця. Цікаво, що слово "нищий" в одному і тому ж етимологічному значенні трапляється як у російських, так і в українських Шевченкових текстах. Порівняймо бодай таке: "В ком нет любви к стране родной, / Те сердцем нищие калеки" ("Никита Гайдай") та "Сліпі ви, нищіє душею" (варіянт поеми "Марія"). Слово "жебрак" поет взагалі не вживав, а слугувався його синонімом "старець", використовуючи останній переважно у двох значеннях: власне жебрак і мудра людина похилого віку. Вже з огляду тільки на це Шевченкову сепію та офорт, що 1859 року експонувався на виставці в Петербурзькій Академії мистецтв із назвою "Нищий на кладбище", варто по-українському називати "Старець на кладовищі", а не "Жебрак на кладовищі", як це іноді трапляється в літературних джерелах.

Що ж до самоототожнення себе із сивобородим старцем, розкаяним розбійником, який став праведником завдяки осоружній праці, що дала змогу з грушевого костура на високій безводній горі виростити плодоносне дерево, то його знаходимо в листі Шевченка до М. Осипова від 20 травня 1856 року. Вдавшись до розгорнутої аналогії з розкаяним грішником, поет-засланець, який не міг дочекатися відпущення своїх "гріхів", гірко іронізує: "Але ж то був розбійник, а я, на жаль, сочинитель".[7]

Ці факти засвідчують присутність у свідомості митця ейдетичного образу старця-самітника, шукача істини поза межами суєтного світу швидкоплинних реалій, шукача вищої божественної правди й світла духу. Цей міцно закорінений у психіці Шевченка праобраз вже на засланні та в останні роки його життя неодноразово ставав своєрідним ґенератором художніх образів, що реалізувалися в різних видах Шевченкової творчости і були тісно пов'язані з його реальною біографією.

Тарас Шевченко,
Автопортрет
(фраґмент), 1851 р.

Тарас Шевченко,
Старець на кладовищі
(фраґмент сепії), 1856-57 рр.

Під час експедиції в гори Каратау 1851 року Шевченко відростив бороду. Про це, зокрема, повідав у нотатках до Шевченкових листів його приятель, польський засланець Бр. Залєський.[8] Він же оповів й історію створення Шевченкового автопортрета 1851 року, що відомий у двох авторських варіянтах (перший виконаний італійським олівцем, другий — сепією та італійським олівцем).[9] Художник зобразив себе з бородою не тільки на цих автопортретах, а й на сепіях "Серед товаришів" та "Циган". В уяві Бр. Залєського бородатий Шевченко асоціювався з апостолом Петром, і поет знав про це. Ми ж уже знаємо, що сам Шевченко через складну опосередковану асоціяцію самоототожнював себе зі старцем, що спокутував гріхи і мав бороду, як у св. Онуфрія. Інше своє зображення з бородою (1858) поет характеризував як образ "бородатого, недобитого кобзаря".[10]

Зрозуміло, що ці паралелі й ототожнення зумовлені не тільки зоровими асоціяціями і портретною подібністю, вони мають глибший психологічний, духовний та символічний сенс. Однак поки що обмежимося цими увагами і знову звернемо погляд безпосередньо до сепії "Старець на кладовищі". Тепер поміркуймо про форму авторського самовияву.

Повторне звернення до вже витворених художніх образів та композиційних моделей — одна з ознак творчого процесу Шевченка. Психологічна основа цього явища та функціональне значення повторів у сфері нового змісту вивчені недостатньо, хоча деякі набутки є.[11] Дослідники образотворчої спадщини Шевченка зверталися

Тарас Шевченко, *Старець на кладовищі.*
Сепія. 1856-57 рр.

до цього питання або принагідно, або ж тільки у контексті вивчення однойменних поетичних і малярських творів, вирішуючи її, головно, засобами літературного аналізу.[12]

Тим часом ця прикметна риса творчости митця має універсальний характер. Повторювані художні образи, символи, теми, мотиви, сюжети зустрічаємо не тільки в межах одного жанру. Вони у вигляді варіянтів "мандрують" із одного виду мистецтва в інший. Для прикладу назвемо такі однойменні твори, як "Наймичка"(поема й повість), "Катерина" (поема й картина), "Тополя" (балада й малюнок), "Тріо" (малюнок і барельєф). Окремі групи творять автоілюстрації Шевченка ("Мар'яна-черниця", "Сліпа", "Відьма") та однойменні твори, що різняться технікою виконання. До останніх належить і композиція, що відома в сепії, олівці та офорті.

Тарас Шевченко, *Старець на кладовищі.*
Офорт. 1859 р.

Часова дистанція між появою прототипу й нової художньої структури, з якої він резонує, не однакова. Іноді вона гранично мала (повтори у тексті одного вірша, автоілюстрації), іноді вимірюється роками (нові редакції і варіянти тощо). Зауважмо, що інколи і сам задум твору митець виношував роками (поема "Марія").

Отже, твір та його елементи залишалися присутніми у свідомості автора після його виконання. Світ власних художніх реалій часто був для Шевченка таким самим джерелом ідей, як і довколишня дійсність. Зафіксовані в художній пам'яті образи викликали в свідомості митця повторний психологічний резонанс, переосмислювалися, видозмінювалися, входили в нові образні сполуки й "працювали" на розв'язання проблем, які порушував автор. Внаслідок цього не тільки відбувалося інтеґрування змісту твору-прототипу в

заново створюваний, а й виникав зворотний зв'язок, і тоді сфери змісту двох творів вступали в діялог, який дає змогу осягнути художню ідею митця розгорнутою не тільки в просторі, а й у часі.

Дехто з дослідників у таких "одержимих повтореннях мотивів, моделей, їхніх взаємопереходів та героїв", у схильності митця вести образну оповідь варіянтами бачить справжню природу художнього світу Шевченка, ознаку мітологічного способу його висловлювання.[13]

Але якими б не були тлумачення цього явища, незаперечне одне: "кругообіг образів" у творчості Шевченка не здогадний, а достеменний факт. Ми ж законстатуємо, що дуже часто різні види повторів у поета-художника зводяться до числа три.

Трійка, в її найзагальнішому, абстрагованому вигляді символізує народження духу з матерії, асоціюється з Трійцею і є формулою світобудови. У Шевченка вона є моделлю творення світу художніх образів. Дослідники психології творчости поета давно спостерегли, що число три найвживаніше в його віршах, щоденникові та листах.[14] І річ не тільки в тім, що воно здавна відігравало важливу роль в обрядах, замовляннях, релігійних віруваннях і фолкльорі, з якого поет щедро черпав образи для власних творів. Мотивація вживання і функціональне значення цього числа в Шевченкових текстах найрізноманітніші. Це й готові постійні словосполучення на взірець "треті півні" з "Причинної", і потрійні синтаксичні повтори, що нерідко використовуються в поєднанні з першим типом словосполучень: "Гетьман старий ридає, / До Бога руки знімає, / Три поклони покладає... / ("У неділеньку у святую...").

Ця цитата є прикладом внутрішнього рахування поета, що укладається в трійковий такт. У цьому сенсі невипадковими видаються однойменні назви вірша і збірки "Три літа", поява на одному диханні триптиха "Доля", "Муза", "Слава" тощо. Трійку як принцип композиційної структури поет використовує також у містерії "Великий льох" (три душі, три ворони, три лірники).

Сепія "Старець на кладовищі" переконує, що потрійність, троїстість, тріядність були конструктивними феноменами творчої уяви і Шевченка-художника. Трикомпонентність фігуративної основи так званих "жанрів" Шевченка загальновідома. За цим принципом скомпонована більшість його малюнків і всі картини. І то не випадок, що старець на сепії не один. Їх троє: один б'є поклони, другий дрімає, третій, як уже мовилося, з Богом розмовляє. Різні психічні стани персонажів (екзальтації, сну і трансцендентности) виражено передовсім через положення їхніх голів: від зовсім схиленої до землі — до зведеної до неба. Так художник витворює своєрідну триєдину психологічну сукупність, що спонукає глядача асоціятивно

сприймати двох старців, що стоять навколішках, як проєкцію психологічних ситуацій, які переживав головний персонаж, а відтак і автор. Такому рухові думки сприяє те, що й другий старець наділений автопортретними рисами художника (вони ще більше увиразнені в однойменному офорті). Водночас у часовому вимірі ці два допоміжні образи можуть читатися як своєрідна проєкція головного персонажа на своє далеке і недалеке минуле, який за допомогою одвічних істин Святого Письма прагне зазирнути в майбутнє. Зрештою ці три образи легко співвідносяться з трьома періодами поетичної творчости Шевченка: до заслання (перший старець молодий), заслання (сім літ творчого мовчання або сну) і об'єктивованого "тепер", що задивлене у майбутнє.

І таке прочитання цієї трифігурної художньої семантики видається можливим, незалежно від того, свідомо чи підсвідомо автор закодував його у сферу змісту малюнка. Мотив відновлення, піднесення і осяяння людського духу художник реалізує через цікавий "режисерський" прийом. Він поступово піднімає синкретичного старця з колін, ставить на ноги і, зрештою, дає в руки Святе Письмо.

Трійка віддавна співвідносна з трьома світами: небесним, земним і підземним.[15] Це художник унаочнив в архітектурній деталі надгробка, що зображений за спиною старця. Угорі — ангел як символ чистоти і вісник Бога, посередині — вертикальний спіралеподібний перехід (символ взаємопов'язаности життя і смерти), внизу — три черепи (тричі посилений символ смертности всього сущого).

Однак погляд глядача на цій потрійній художній деталі довго не затримується. Від голови янгола по вертикалі, через символ смерти він веде до куща зела з трьох видів рослин. Рослини ж, з огляду на їх річний цикл, символізують смерть і нове відродження життя.

Цікаво, що, створюючи на основі сепії офорт, художник посилює цю символіку. Групу рослин, що просторово зібрана в трикутник (геометричний аналог трійки), автор вінчає суцвіттям. Цей швидкоплинний цвіт життя різко контрастує з черепами і ще більше увиразнює метафорику художнього вислову Шевченка.

Проте на цьому образний діялог між життям і смертю не закінчується. Окрім безпосереднього зіставлення надгробних та рослинних символів, на малюнку є подібний перегук художніх семантем, розміщених на полюсах діягоналі, означеної трьома постатями старців. Йдеться про згадане вже різнотрав'я та похоронну процесію, що супроводить домовину з небіжчиком, котрий скінчив своє дійство в містерії земного життя.

По центру цієї діягоналі, у формі трикутника, спрямованого до лівого нижнього краю аркуша, автор зобразив три атрибути мандрівного життя свого персонажа — палицю, бриля й торбу.

На завершення розмови про художню етимологію трійки в Шевченковому малюнку скажемо про ще три випадки її використання. На зображеному фраґменті кладовища видно тільки три надгробні хрести, один з яких трилистий. Хрест на кладовищі — то знак християнства. Водночас це символ Христа і його страждань. Символіка його одвічно трагічна і складна. Він є протилежністю Райського дерева. Однак в алегоріях середньовіччя хрест зображався у вигляді сухого роздвоєного дерева з сучками або сухим гіллям. У віруваннях і звичаях українців дерева споконвіку перебирали на себе деякі з функцій хреста. На незабудь про померлих їх саджали на могилах, про це читаємо й у поезії Шевченка. Згадаймо бодай три дерева з його "Причинної".

Посадила над козаком
Явір та ялину,
А в головах у дівчини
Червону калину.

Персоніфіковані ж тополі — "сестри-черниці" на могилі Івана, якого вони отруїли в безвиході любовного трикутника, також є своєрідним символом страждання ("Коло гаю в чистім полі"). Це саме можна сказати і про тополю з однойменної балади Шевченка.

Як двоєдину метафору смерти з елементом персоніфікації можна сприймати колись могутню й буйну, а тепер суху, помираючу гілку старого "дерева-хреста", котра наче в агонії, химерно вигнулася в стрімкому тяжінні до похоронного ходу.

Зрештою, у компонуванні самої процесії художник використовує принцип трикомпонентности: гурт людей, домовина, хрест. Цікаво, що на сепії ще один хрест вінчає цвинтарні ворота. Але, працюючи над офортом, художник "знімає" його. І чи не в тім причина, що він не вписувався в трійковий ряд усієї композиції?

"СТАРЕЦЬ" І "БЛУДНИЙ СИН"

Досліджуючи процес творення композиції "Старець на кладовищі", не поминемо увагою використання митцем такого художнього засобу, як *інверсія*. Йдеться не про одну з фігур поетичної мови, що пов'язана з незвичним розташуванням слів у реченні, а про первісне і глибше значення цього терміна, етимологія якого — "перевертання", зведення до протилежного. У Шевченка це не стільки протиставлення, як ототожнення за контрастом, часто підміна понять, змістова і формальна сутність цього явища в творчості Шевченка майже не досліджували, але й при побіжному погляді видно, що воно має не спорадичний характер, а є іманентною оз-

накою художнього мислення митця. Унаочнимо це бодай одним прикладом.

Своє перше дитинне кохання — Оксану Коваленко, доля якої, як на стороннє око, склалося досить щасливо (була одружена, мала дітей), поет зображає пропащою, покриткою, проєктуючи на неї образ Катерини з однойменної поеми, а згодом, у вірші "Три літа", зводить їх (вигадану й реальну) у двоєдиний образ кохання, аби вмити його "добрими сльозами" свого серця. У поемі "Марія", написаній за біблійним сюжетом, непорочне зачаття Богородиці замінено цілком земною жагою. Так само і смерть Матері Христової не відповідає ні канонічному, ні жодному апокрифічному текстові. За Шевченком, вона "під тином / Сумуючи у бур'яні/ Умерла з голоду". Ім'я героїні поеми "Катерина", де зображено матір-покритку, означає "завжди непорочна, чиста". Згодом, створюючи за мотивами поеми картину "Катерина", де зображено вагітну покритку, художник орієнтується на зображення Богородиці, зокрема, на "Сикстинську мадонну" Рафаеля. В автобіографічній повісті "Художник" Шевченко завуальовано оповідає про історію створення полотна, "перейменувавши" його з "Катерини" на "Весталку". Весталки, жриці богині Вести, давали обітницю незаймaности, за порушення якої їх закопували в землю живцем. Отож, у цій назві закодоване те саме "завжди непорочна, чиста", що й у "Катерині". За сюжетом повісті, свою "Весталку" художник малював із вагітної покритки, що викликало сміх в одного з персонажів.

Ми навели приклади інверсії змісту у Шевченка. Але так само багато в його творах інверсії суто формальних компонентів і цілих моделей. Про деякі з них ітиметься далі.

Отже, якщо вдатися до аналогій за контрастом, то "відповідників" сепії "Старець на кладовищі" довго шукати не доведеться. Найперше на думку приходить сепія "На кладовищі" із насиченої автобіографічними елементом серії "Притча про блудного сина". На цьому малюнку головний герой притчевої оповіді зображений у найскрутнішу й зламну мить свого життя: обідраний, простоволосий, босий на тлі даленіючих хрестів. Він втратив усе, він убогий, мов жебрак. Але зрозуміло, що зовнішність тут — дзеркало вбогости душі, занепаду духу, бо він, використовуючи слова Шевченка, "серцем злиденний каліка". У цьому контексті сприймаємо кладовище як місце поховання не тільки небіжчиків, а й померлих чеснот та ілюзій героя, а саму сюжетну дію — як похорон його блудної душі. На малюнку панує дух смерти. Хрестом позначена надмогильна плита, на якій сидить герой, склавши ноги навперехрест, бовваніють хрести на видноколі, а поряд із "блудним сином" і посеред розкиданого каміння лежить великий дерев'яний хрест. Хрест серед

Тарас Шевченко, *На кладовищі.*
Сепія. 1856-57 рр.

розкиданого каміння — це також метафора. Вона очевидна і проста для розшифрування — означає розриту могилу (цей мотив часто трапляється у поезії Шевченка). Розрита могила — справа рук "блудного сина" — один із найбільших гріхів, за які він понесе кару. Отже, хрест із розритої могили — це не тільки натяк на неминучу смерть головного героя, а й вказівка на провину, за яку він приречений на небуття.

Якщо кладовище із зруйнованими могилами на сепії із серії "Притча про блудного сина" є і тлом, і свідком, і "учасником" драми повного морального падіння головного персонажа оповіді, то на сепії із старцем його функції та семантика інші. Тут могили, хрести не стільки символи смерти, як знаки земної минущости: минулого взагалі і минулого персонажа (мабуть, тому вони й намальовані за

його спиною). Кладовище, де зображений старець, може сприйматися як протилежність неба, до якого звернений його погляд у прагненні усвідомити своє духовне "я" і місце поміж земним і небесним.

Зрозуміло, що нетотожність символіки кладовищ виявляється в цілісному контексті малюнків і передовсім у взаєморефлексії цих символів з образами головних героїв, бо переважно через них автор реалізовує свою художню ідею. Що ж до персонажів, то в задумі кожного з них митець ішов від супротивного.

Однак спочатку — про спільне. Блудного сина і старця єднає мотив неприкаяного блукальця-шукача. Мотив блукальця, який карається на чужині, постійно "звучав" у свідомості Шевченка і повсякчас актуалізувався його власним життєвим досвідом, адже майже все свідоме життя поета-художника минуло поза рідною землею. Цей мотив у різних його трансформаціях має прикмети наскрізного і в поетичному, і в прозовому (повісті, щоденник, листи), і в малярському доробку митця. Через те видається природним погляд на досліджуваний малюнок і "Притчу" (у всій її цілості) як на своєрідний, об'єднаний творчою уявою митця синтез власних почуттів і думок, виражений через асоціятивні зіставлення і метафоричні порівняння з чужими і своїми вторинними художніми реаліями, що закарбувалися в його пам'яті.

Уже в "Думці" — одному з перших надрукованих віршів поета — оповідається, як "пішов козак світ за очі", покинувши "батька, неньку стареньку, молоду дівчину", гадаючи, що на чужині "доля зустрінеться — спіткалося горе". І немає козакові вороття, бо "шляхи биті заросли тернами". Отож, уже тоді, 1838 року, поет у словесних образах реалізував сюжет, дуже подібний до пізнішої образотворчої версії "Притча про блудного сина", в якій митець вдався до драматизування оповіді й довів її до трагічної розв'язки, характерної для більшости своїх творів, але такої, що переінакшувала фабулу євангельського першотвору, за яким блудний син не гинув, а повертався до батька.

Цікаво, що уже в ранніх поезіях Шевченка, достоту наповнених автобіографічним змістом, можна віднайти такі ознаки притчевости, як повчальність, відсутність розгорнутого сюжету, деяку параболічність авторської думки, тяжіння до алегоричности художнього вислову тощо. Не випадковим видається і той факт, що в період заслання на Мангишлак Шевченко часто звертався до історико-літературних аналогій як мірила правдивости своїх морально-етичних констатацій, пов'язаних із власним "я". Це легко вичитується з його щоденника, повістей та листування. Нагадаємо бодай відомі Шевченкові зіставлення своєї долі з Дантовою та Овідієвою чи його самоототожнення з розбійником зі згаданої вже оповіді Шевченка про грішника, котрий став праведником.

Якщо накласти модель переказаної Шевченком притчевої оповіді на зміст сепії "На кладовищі" та "Старець на кладовищі", то останні легко сприймаються як своєрідні ілюстрації до зав'язки і розв'язки притчевої оповіді, як образотворчі відповідники спочатку великого грішника, а потім — прощеного праведника.

ДІЯЛОГ ІЗ "САМАРЯНКОЮ"

Композиційні моделі сепій "Старець на кладовищі" та "Самарянка" дуже подібні, а надто, коли одну з них розглядати у "перевернутому" (дзеркальному) відображенні. Кущі різнотрав'я у нижніх кутах художнього поля аркушів митець або компонував із одних і тих самих етюдних замальовок, або за оригінал йому правив безпосередньо один із порівнюваних малюнків, що був виконаний першим. Обидва головні персонажі (старець і самарянка) розміщені в центрі композиції й зображені босими. За ними — постаті (старця і Спасителя), які сидять та гурт людей (похоронний хід та хід апостолів). Навіть перелік персонажів другого пляну засвідчує інверсію сфери змісту, хоча загальна ідея творів спільна: відобразити через земні образи вищий, духовний, небесний світ.

У Радянській Україні над шевченкознавцями тяжіла накинута ідеологами фальшива концепція Шевченка як атеїста і богоборця, й обидва малюнки інтерпретували переважно як твори побутового жанру. Навіть автор новаторської, як на той час, розвідки "Сюїта самотности", змушений був писати про "Самарянку" таке: "Забудьмо на мить євангельський сюжет, постать Христа і апостолів на другому пляні, і тоді перед нами молода, вродлива казашка, яка несе воду. Цю суто жанрову сценку домальовують гори, каміння, пальми, верблюди і шатра, що поступово тонуть у бездонній глибині безмежного, осяяного сонцем степу".[16]

Зміст оповіді про Ісуса й самарянку тісно пов'язаний з розділом "Іванове свідоцтво про Ісуса", зокрема, з такими його словами: "Хто вірує в Сина, той має вічне життя; а хто в Сина не вірує, той життя не побачить — а гнів Божий на нім перебуває".[17] В оповіді йдеться про те, як Спаситель, прямуючи зі своїми учнями з Юдеї до Галілеї через Самарію, зупинився на перепочинок біля Якової криниці й зустрів там самарянку, що прийшла по воду. Христос попросив у неї напитися, й та здивувалася, що він її просить, бо юдеї не сходилися із самарянами, вважаючи їх нижчими. Натомість промовив до неї: "Коли б знала ти Божий дар, і Хто Той, Хто говорить тобі: "Дай напитись мені", — ти б у нього просила, і він тобі дав би живої води... А хто питиме воду, що Я дам, прагнути не буде повік, бо вода, що Я йому дам, стане в нім джерелом тієї води, що тече в життя вічне".[18]

Тарас Шевченко, *Самарянка.*
Сепія. 1856 р.

Самарянка сказала, що вона знає, що прийде Месія на ймення Христос і розповість усю правду. І тоді Ісус, який перед цим розповів самарянці про її гріховне минуле, мовив: "Це Я, що розмовляю з тобою".[19] І самарянка увірувала в Спасителя, а через неї увірували й інші самаряни.

Жива, свіжа джерельна вода у Святому Письмі є образом всеоживляючого благословіння Божого. Як вода надає сили й оновлює спраглого, так і наше спасіння є чистим джерелом святої води. Шевченко зобразив самарянку, коли вона, натхненна словом Сина Божого, йде до Сіхари сповістити її мешканцям про зустріч з Ісусом.

На сепії "Старець на кладовищі" носієм слова Божого є Біблія. До неї Шевченко звертався повсякчас, а на засланні, за його свідченням, вона була для нього чи не єдиною розрадою.

Звернімо увагу ще на одну цікаву деталь: старець і самарянка зображені босими. У поетичному мовленні Шевченка слова "босий", "боса", "босе" майже завжди вказують на бідність. У випадку зі старцем цей прийом ужитий задля увиразнення контрасту між убогістю земного життя персонажа і багатства його віруючої душі. Босоногість самарянки засвідчує її просте походження і вбоге, "поганське" минуле до зустрічі з Христом. Пам'ятаємо також і те, що, за біблійним тлумаченням, іти босоніж було ознакою смирення.

СЕПІЯ — ОФОРТ — ВІРШІ

Мотив християнського смирення присутній як в поезії, так і в малярстві Шевченка, але він не є постійним і наскрізним. Фундаментальної праці про "діялоги" митця з Творцем та своєрідність його релігійного мислення й світовідчуття досі немає, хоча у різний час цю проблему серйозно порушували митрополит Іларіон, В. Щурат, В. Барка, В. Домашовець, Є. Сверстюк та інші. Поміж численних спроб діяметрально протилежної інтерпретації творчости Шевченка як атеїста чи смиренного християнина в останній час торує собі шлях діялектична думка, що суперечливість, несталість світогляду притаманна Шевченкові від перших до останніх його поезій, що вона "складає якусь особливу неевклідову динамічну, несталу гармонію і тому дає змогу говорити про філософію "Кобзаря" як щось цілісне, що серед протилежностей, самозаперечень і варіяцій містить постійне, інваріянтне, суто шевченківське єдине Слово, яке не можна визначити окремими його "варіяціями".[20] Як твердить Л. Плющ: "До кінця днів своїх він благає, картає, засуджує Бога, скоряється його волі й бунтує разом із своїми героями, сміється з своєї віри й молитов, картає себе за зневіру... Його пошуки, його світогляд не вміщується ні в яку закінчену систему поглядів, закриту чи відкриту. Це не тільки вічний похід до істини якимось істинним шляхом, а й пошук самого шляху та критеріїв його істинности".[21]

Такий погляд на Шевченкову "філософію-путь" замість "філософії-системи" видається прийнятним і з огляду на творчу працю художника над сепією "Старець на кладовищі", подальшу трансформацію авторського задуму в одноіменному офорті та на факт дарування сепії-первотвору Надії Тарновській, якій поет присвятив далеко не святенницьке "посланіє" "Великомученице кумо!"

Створені в різний час, сепія і офорт акумулюють в собі і репрезентують різні психо-емоційні стани Шевченкової душі. Відомий факт, що сім останніх невольницьких літ поетова муза мовчала, а малярським творам цього періоду притаманна особлива оповідність, закоріненість у філософсько-біблійний і, ширше, — літературний

контекст. Образно кажучи, в цей час поет стає прозаїком, і образи його малюнків досить міцно пов'язані з власними повістями, щоденником, листами.

Після заслання, у Петербурзі, подібно до того, як сепійний старець повертає свій погляд до людей, сам Шевченко повертається до реалій земного буття. Зазнають змін його світоглядні та мистецько-етичні орієнтації, що вплинуло на тематику поетових творів, зокрема, малярських. В останній петербурзький відтинок його життя в малярсько-графічному доробку поета переважають автопортрети та "жіночі" сюжети.

Якщо пам'ятати про діялогічний характер Шевченкових творів і вдатися до літературних аналогій, то трансформацію психологічного стану головного персонажу сепії в офортному варіянті можна порівняти з тезою та антитезою останнього поетового вірша "Чи не покинуть нам, небого...". Маємо на гадці журне, але спокійно-смиренне і суто авторське:

Чи не покинуть нам, небого,
Моя сусідонько убога,
Вірші нікчемні віршувать
Та заходиться риштувать
Вози в далекую дорогу,
На той світ, друже мій, до Бога
Почимчикуєм спочивать.

І майже одразу після нього — пісенно-заклинальне заперечення:

Ой не йдімо, не ходімо,
Рано, друже, рано —
Походимо, посидимо —
На сей світ поглянем...

Часту появу жіночих образів у поезії та малярстві Шевченка останніх років життя часто пов'язують з його непотамованим бажанням одружитися з простою українською дівчиною. Знаком "парубочости" позначені й деякі з тогочасних автопортретів митця. Працюючи над офортом "Старець на кладовищі" для виставки 1859 року, художник позбавляє старця автопортретних рис і творить імперсональний образ, але наступного, 1860 року, на виставці в Петербурзькій Академії мистецтв він представляє одразу два автопортрети, де зобразив себе молодим (офорт за малюнком 1845 року та олійне самозображення, стилізоване під українського парубка).

Звернений до Надії Тарновської вірш "Великомученице кумо", написаний у дещо бурлескному ключі і з огляду на традиції українського залицяльництва до куми. В напоєнім жагою і нерозтраченою пристрастю "посланії", поет називає земне життя веселим раєм, кепкує з лукавого смиренія жінки, котра "рожевим цвітом процвіла і раю красного не зріла" та радить їй забути про дівочу славу і "щирим серцем, нелукаво" согрішити.

Сепію "Старець на кладовищі" Шевченко подарував Н.Тарновській багато в чому загадкового для нас 8 жовтня 1859 року (дата авторського дарчого напису). Вірш "Великомученице кумо" датований 2 грудня 1860 року. Рядки цитованої поезії "Чи не покинуть нам, небого..." написані 14 лютого року 1861-го, а менш, як за два тижні коло земного життя поета скінчилося.

Накреслені у розвідці асоціятивно-образний і хронологічний ряди не є вичерпними, конструктивно жорсткими і герметичними, вони відкриті для входження інших елементів, для різних тлумачень та інтерпретацій, оскільки неоднозначною і багатовимірною є сама Шевченкова творчість. Що ж до сепії "Старець на кладовищі" у цій структурі і її зв'язків з іншими складниками, то, можна констатувати:

1. Сепія створена не в Петербурзі 1859 року, а на засланні в Новопетровському укріпленні, найвірогідніше, 1856 року.

2. Малюнок є окремим самовартісним твором, а не підготовчим до офорту, як про це пишеться у "Шевченківському словнику",[22] бо можливо, що його задум первісно зовсім не пов'язувався з думкою про тиражування.

3. Сепія та офорт "Старець на кладовищі" лише умовно можна віднести до творів побутового жанру, оскільки вони є складною філософсько-образною структурою, достоту насиченою автобіографічним змістом і міцно пов'язаною з літературно-мистецьким контекстом, зокрема, з творами митця на біблійну тематику.

---

1. Тарас Шевченко, *Повне зібрання творів у десяти томах* (Київ: Вид-во АН УРСР, 1963), т. 10, 27.

2. *Каталог предметов малорусской старины и редкостей: Коллекции В.В. Тарновского. Шевченко* (Киев, 1893), 10, 21.

3. Тарас Шевченко, *Повне зібрання творів у шести томах* (Київ: Вид-во АН УРСР, 1964), т. 4, 126.

4. Там само, т. 6, 76, 86.

5. Там само, 126.

6. Там само, 134.

7. Там само, 132.

8. І. Франко, "Листи Шевченка до Бр. Залєського", *Листочки до вінка на могилу Шевченка* (Львів: Під зарядом К. Бернарського, 1890), 45-46.

9. В. Яцюк, *Живопис — моя професія: Шевченкознавчі етюди* (Київ: "Рад. письменник", 1989), 100-125.

10. Тарас Шевченко, *Повне зібрання творів у шести томах*, т. 6, 207.

11. М. Коцюбинська, *Етюди про поетику Шевченка* (Київ: "Рад. письменник", 1990), 148-168.

12. З.П. Тарахан-Береза, *Шевченко поет і художник: До проблеми єдності образного мислення* (Київ: "Наукова думка", 1985).

13. Г. Грабович, *Шевченко як міфотворець: Семантика символів у творчості поета* (Київ: "Рад. письменник", 1991), 22-23.

14. С. Балей, "Трійця в творчості Шевченка", *Збірник математично-природописно-лікарської секції Наукового Товариства імени Шевченка*, 1925, т. XXIII-XXIV, 105-133.

15. Тут і далі семантику символів звіряли за вид.: Х.Э. Кэрлот, *Словарь символов* (Москва: REFL-Book, 1994).

16. Я.Ф. Галайчук, "Сюїта самотності: До питання про серію рисунків Т.Г. Шевченка "Телемак" — "Діоген"", *Питання шевченкознавства* (Київ: Вид-во АН УРСР, 1961), №2, 83.

17. Євангелія від Івана. 3; 36.

18. Там само, 4; 7-14.

19. Там само, 4; 26.

20. Л. Плющ, ""Причинна" і деякі проблеми філософії Шевченка", *Сучасність*, ч. 3, 1979, 10.

21. Там само, 27.

22. *Шевченківський словник у двох томах* (Київ: УРЕ, 1978), т. 2, 236.

Тамара Булат

МУЗИЧНІ ІМПУЛЬСИ В ПОЕЗІЇ ШЕВЧЕНКА ТА КОМПОЗИТОРСЬКІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ВІРШІВ

Питання про взаємозв'язок поезії і музичного мистецтва рідко порушують на шевченківських наукових конференціях. Наприклад, у виголошеній на Світовому конґресі української вільної науки для вшанування 100-річчя смерти Шевченка доповіді Романа Придаткевича "Тарас Шевченко в історії української та европейської музики XIX сторіччя"[1] тема значення поезії Шевченка була лише поставлена. У доповідях автора цієї статті, підготовлених на XX і XXVI шевченківські конференції ("Творча праця Миколи Лисенка над Шевченковою поемою "Гайдамаки" і задум опери"[2] та "Вітчизняні композитори-класики — пропаґандисти Шевченкового слова"[3]), розкрито лише окремі аспекти проблеми, ґрунтовані на нових архівних матеріялах. Опубліковані музикознавчі дослідження Станіслава Людкевича, Філарета Колесси, Дмитра Ревуцького, Миколи Грінченка, Зиновія Лиська, Миколи Гордійчука, Олександра Правдюка дають сумарну картину фактів і теоретичних висновків щодо проблеми музичного відтворення віршів Шевченка, яка далі активізуватиметься залежно від поступу інших наукових уявлень.

Як відомо, творчість не всіх поетів, навіть талановитих, надається до переведення її функціонування іншому видові мистецтва. Щодо цього поезія Кобзаря становить один із небагатьох винятків, підтверджених порівняльними статистичними даними. Вірші Шевченка подібно до поезії Генріха Гайне, Ґарсія Лорки, Олександра Пушкіна, Петрарки належать до таких, що у своїй образності, версифікаційному ритмі несуть значний потенційний заряд розвитку. Проте Шевченкова поезія має свої, ні з чим незрівнянні, особливості функціонування. Вони зумовлені специфікою сприйняття його творів усією масою народу-читача.

Після того, як вірші потрапляють до читача, відбувається динамічний рух поглибленого пізнання образів, структури, внутрішньої драматургії на перцепційному рівні. Процес засвоєння має дуалістичний характер — особистісне тлумачення водночас проєктується на узагальнене, що відповідає специфіці народного мислення. Отже, діє закономірність багатовимірного явища. Аналіз твору супроводжується не лише наповненням смисловими асоціяціями, але й варіятивним темпо-ритмом й інтонаційною висотністю промовляння.

Дослідження аудіовербального ряду належить до мовознавчих проблем інтерпретації поетичного тексту.

Так само літературознавство має окремі рівні аналізу, об'єктивно-суб'єктивного тлумачення основного тексту чи його варіянту, розкриття зв'язку художніх образів з естетичними засадами, історичними явищами, версифікаційними системами, виробленими у фолкльорі та в писемності.

Особливістю мовознавчих чи літературознавчих дослідів творчости Шевченка, незалежно від зрушення причинно-наслідкових зв'язків у розвитку світоглядних процесів, самої техніки аналізу мовний базис залишається самодостатнім і недеформованим.

Іншої архітектоніки зазнає поезія у "перевідтворенні" її за допомогою музичного чи музично-драматичного мистецтва. Тут на перший плян виходить синтетичний чинник. Вірші, потрапляючи до іншої сфери, стають невід'ємними компонентами нової мистецької цілісности і функціонують незалежно від первинного тексту.

Властивий творчості Шевченка синестезійний характер образности, тобто поєднання елементів з поетичного, музичного, картинного, візуального рядів, стимулював спроби, зокрема, композиторів розкрити поетичний підтекст мовою свого мистецтва.

Шевченкова творчість — велична з'ява писемности XIX сторіччя. Проте як би високо ми не ставили постать Великого Кобзаря, його поезію слід розглядати як кульмінаційний пункт висхідної лінії багатовікового розвитку української літератури і народної поезії. На історичному шляху культуробудівництва було чимало високовартісних явищ, в яких відбилася система народного художнього мислення.

Широчінь образного діяпазону, семантично багата мова з різнобарвною емоційністю характеризують Івана Котляревського. Це — XVIII сторіччя. Шевченко у вірші "На вічну пам'ять Котляревському" пророкував письменникові панування, "поки живуть люде".

У XVII сторіччі поет Кирило Транквіліон-Ставровецький подав зразки віршів, подібних до дум, з рядками нерівної довжини. Цією ж версифікаційною технікою віртуозно володів і Шевченко. Характерно, що в обох поетів подибуємо спільні філософські роздуми і прийоми створення драматургійного контрасту за допомогою музично-асоціятивної образности. Наприклад, у вірші "Ліки розкішникам цього світу" Кирила Транквіліона-Ставровецького є такі рядки:

"Вчора в дому моїм било гойне весілля, музичне грання,
І співаків превелике співання,
І на трубах мідяних викрикання,
Скоки, танці, веселе погуляння:
Вина наливай,

Випивай, проливай!
Столи мої коштовним, солодким кормом покритії,
Гості мої і приятелі — персони знаменитії,
А нині все зле мене до себе пригорнуло:
Страх, болість, стогнання
І плачливе нарікання.
О смерте гнівливая, злостивая,
Сліпая, глухая і нежалосливая!"[4]

У Шевченка відомий вірш "Огні горять, музика грає..." (написаний на засланні), музику до якого першим написав Микола Лисенко, вражає своєю схожістю із твором Транквіліона-Ставровецького, але разом відзначається новою стилістикою, що характеризується більшою конденсацією ідеї і зфокусованістю її на емоції:

Огні горять, музика грає,
Музика плаче, завиває.
....
І всі регочуться, сміються,
І всі танцюють. Тілько я,
Неначе заклятий, дивлюся
І нишком плачу, плачу я...
Чого ж я плачу? Мабуть, шкода,
Що без пригоди, мов негода,
Минула молодість моя.

Серед попередників Шевченка, які мали на нього вплив, був і Григорій Сковорода, вірші якого Тарас-пастушок списував собі для пам'яті. Учень і друг Сковороди Михайло Ковалинський залишив згадку про те, що поет створив різножанрову музику, зокрема, хорові концерти і "пісні у віршах", тобто сольові твори. "Улюблена, але не головна вправа його була музика, — зазначав автор біографії "Жизнь Григорія Сковороды (писана 1794 года в древнем вкусѣ)", — якою він займався задля забавки і провадив вільний час. Він творив духовні концерти, підкладаючи деякі псальми на музику, а також і вірші, що співалися під час літургії, музика яких сповнена гармонії простої, але поважної, проникливої, чарівної, ніжної. Він мав схильність і смак до акроматичного (чутливого, жалібного — Т.Б.) роду музики. Крім церковної, він творив многії пісні у віршах і сам грав на скрипці, флейттраверсі, бандорі і гуслях приємно і зі смаком".[5]

Розгляд мелодії пісень Сковороди, дає змогу твердити, що стильові засади, поширені в західньоевропейській гомофонно-гармонічній

музиці, підкорення мелодики вимогам її гармонічних норм і композиційних структур (мотив, фраза, речення, період) поет-музика поєднував з особливостями вітчизняного вокального мистецтва. Прямуючи шляхом створення життєво-правдивих образів, він надавав їм особливої виразности за допомогою музично-поетичного синтезу. Це переконливо ілюструє псальма "Ах, ушлі мої літа" Сковороди, яку й досі плекають і виконують кобзарі та лірники, а твір публікується у всіх збірниках кантів і псальмів, як на Україні, так і поза її межами.

Шевченко у повісті "Близнята" згадує Сковороду саме в музичному контексті і занотовує, очевидно, усний переказ про те, як запросили Сковороду яко навчителя до Переяслава, щоби показати "початкові засади музики". "Філософ, — читаємо у повісті, — не гаючися, прийшов у П(ереяслав) разом із своїми нерозлучними друзями — з флейтою й собакою і з успіхом почав навчати (хлопця) "сладкозвучія". Наука йшла добре, і не більше як за рік, вони разом з учнем виспівували різні канти й дуети, а на імянинах отця Григорія, по вечері, на велике задоволення гостей, проспівали вони під акомпаньямент гуслів сатиричну пісню Сковороди, що починається так:

"Всякому городу свій нрав і права,
Всяка имієть свій ум голова..."[6]

Кільця ланцюга ретроспективної поетичної традиції сягають ще глибше. Через унікальну поетичну пам'ятку великокняжої доби — "Слово о полку Ігоревім", що відсвіжно продзвеніла у віршах Шевченкового "Плачу Ярославни", талановиту музику до яких нещодавно написав Євген Станкович, — перекидаймо місток до народної пісенности, що породила співність Тарасових віршів.

Коли Микола Костомаров казав, що поезія Шевченка була "новою піснею народною", то він мав на увазі, безперечно, не лише зміст віршів поета, а й музично-поетичний синтез у них. Поет увібрав усі елементи форми української пісні — строфічну побудову пісні і структуру речитативної думи з притаманною їй силабічною ритмікою: коломийкові і тонічні схеми вірша з різноманітними їх комбінаціями; рими з неповними і неточними закінченнями (поле — воля, без пана — у жупані); чергування чоловічих і жіночих рим з акцентами на останньому чи передостанньому складі ("Буває, іноді старий Не знає сам, чого зрадіє").

Шевченко не експериментував у своїй поезії. Він йшов за художньою логікою, засвоєною через народну пісню з властивим їй характером імпровізаційности, мінливости й усталености, симетрич-

ними й асиметричними побудовами. Співна основа поезії Шевченка, яку ґрунтовно проаналізував Станіслав Людкевич у розвідці "Про основу і значення співности в поезії Тараса Шевченка", надає віршам Кобзаря ориґінальности мелодійного руху, ритмічної динаміки. Пластичність декламування, якою позначені усі твори поета, досягається поліфонією фраз і складів, звуковою алітерацією і, безперечно, артикуляційно наспівною характерністю української мови.

Шевченко умів з великим артистизмом змодулювати з однієї настроєвої тонації до іншої. У вірші "Минають дні, минають ночі..." неважко відчути, як автор спочатку ледь помітно, одним поворотом думки (через поетичний паралелізм) переходить до психологічного аналізу й опису стану знедоленої людини. Поліфонічне накладання чи розбивання віршованого рядка формують внутрішню структуру, де кожний блок має власну драматургію, яка й надає загальній драматургії твору рис неповторности:

Минають дні, минають ночі,
Минає літо; шелестить — I
Пожовкле листя; | гаснуть очі,
Заснули думи, серце спить; — II
І все заснуло... | І не знаю,
Чи я живу, чи доживаю,
Чи так по світу волочусь, — III
Бо вже не плачу й не сміюсь...

Якась особлива співність, близька до колискової алітерація ("сн" — "сн" — "сп" — "сн"), і водночас нерівноскладовість у таких поетичних рядках:

Гаснуть очі,
Заснули думи, серце спить;
І все заснуло...

надають розповіді безнадійного спокою. Але Шевченко знаходить цікавий драматургійний прийом. У трьох коротких словах запитального речення "Доле, де ти?" вибухає емоція, що нагадує звучання дисонуючого акорду цілої оркестри:

Доле, де ти? Доле, де ти? — IV
Нема ніякої!

Коли доброї жаль, Боже, ⌉ V
То дай злої, злої! ⌋

На зразок пісенної мелодичної структури з мотивами дроблення і заключення: 1 такт, 1 такт + 2 такти будуються за своїм сенсом рядки:

1 такт _1 такт_
Доле, де ти? Доле, де ти? /4 + 4/
2 такти
Нема ніякої![6]

Від заспокійливого опису не залишилося й сліду. Напруження триває. Завдяки емоційній модуляції воно сягає кульмінації — з'являється відчай у благанні до Бога ("То дай злої, злої"). Подібними емоційно напруженими динамічними поворотами наповнений увесь "Кобзар" Шевченка.

Безперечно, розумінню Шевченком особливостей драматургії, насамперед у великих жанрових формах (поема, посланіє, цикл віршів, розгорнута сцена, баляда тощо), сприяло вдумливе пізнання світової літератури і драматургії, живопису, скульптури й архітектури України, Прибалтики, а ще Варшави, Петербурґу з його навколишніми царськими палацами з вражаючою красою пропорцій класичної і бароккової архітектурної техніки, як також маєтками царських вельмож, побудованими в італійському, англійському стилях. Але, можливо, найважливішим для його поезій було часове мистецтво, яким є музика з її внутрішньою плинністю при розмаїтті емоційних вибухів, індивідуальній драматургії голосів, тембрових накладань, гармонічних і поліфонічних поєднань. Шевченко був постійним відвідувачем оперних вистав і концертів, він цупко пам'ятав хорові концерти й аранжировки стародавніх монодій та ірмолоїв, які чув у православних церквах. Шевченко знав твори видатного українського композитора Дмитра Бортнянського, родом із Глухова, де була знаменита музична школа, учня Марка Полторацького, який разом із своїм вихованцем підніс Співацьку Придворну капелю у Петербурзі на незрівнянну мистецьку височінь. Хорові концерти Бортнянського разом із концертами інших українських композиторів — Максима Березовського, Артема Веделя, Степана Давидова, чиї твори, написані найскладнішою поліфонічною технікою, розкривали слухачам нечуваної краси співзвуччя і драматичної колізії життя. Шевченко глибоко відчував музику славетних композиторів XVIII — першої половини XIX сторіч.

Наприклад, у вірші "Кума моя і я", написаному незадовго до смерти, завершальні рядки Шевченко присвячує спогадові про твір

Бортнянського і до того ж в асоціяції з характером звучання — tutti хору, що "ревнув" під знак руки диригента, який "скромненько, длань свою простер":

Кума моя і я
В Петропольськім лабіринті
Блукали ми — і тьма, і тьма...
— Ходімо, куме, в піраміду
Засвітим світоч. — І зайшли,
Єлей і миро принесли.
І чепурненький жрець Ізіди,
Чорнявенький і кавалер,
Скромненько длань свою простер,
І хор по манію лакея,
Чи то жерця: — Во Іудеї
Бисть цар Саул, — Потім хор
Ревнув з Бортнянського. — О скорбь,
О скорбь моя! О скорбь велика!

Як видно із сюжетного розвитку твору, найглибше враження від відвідин Петропольського лабіринту принесла поетові хорова музика Бортнянського з її драматизмом душевних переживань людини. Тричі повторена фраза: "О скорбь" йде по лінії creschendo від констатації настрою ("О скорбь") через підкреслення особистісного моменту ("О скорбь моя!") до кульмінаційного, узагальнюючого вигуку ("О скорбь велика!"). Останнє окличне речення сягає напруження, на якому обривається вірш. Модуляційний хід, який вживає тут Шевченко, виконав свою функцію емоційного повороту щодо попереднього характеру розповіді, де переважали картинно-колористичні деталі ("і тьма, і тьма", "ходімо... Засвітим світоч"), але не привів до подальшого розгортання оповідального сюжету.

Можливе, одначе, й інше тлумачення живописно виразного і вкрай лаконічного образу завдяки антитезі *тьма — світоч* (пригадаймо автопортрет молодого Шевченка зі свічкою), який не дістав свого розвитку у цитованому вірші. Слово, що вихопилося у поета, — *тьма* — належить не до емоційно-музичної тональности вірша, а до спогаду про реальні, незатерті в пам'яті двадцятилітньої давности події, коли Шевченко сидів ув'язнений у Петропавлівській фортеці. Музика Бортнянського поглинула ці спогади та образ тьми і зфокусувала душевний настрій на образі скорботи.

Аналогічний драматургійний прийом зустрічаємо також в іншому вірші того самого періоду написання (кінець 1860-го року) — "Якби з ким сісти хліба з'їсти...":

Пшениця, жито
На добрім сіялось лану,
А люди так собі пожнуть
І скажуть: — десь його убито,
Сердешного, на чужині...-
О горе, горенько мені!

Останній рядок вірша Шевченка — це ляментація, що йде від народних голосінь, примовлянь.

У "Щоденнику" Шевченка є запис від 7 травня 1858 року, в якому музика також викликає спогад про хід думок і тугу, яка не полишала поета в дні його принизливого ув'язнення. "Від десятої до дванадцятої години Семен [Гулак-Артемовський] зі своїм учнем співав усілякі дуети, а О[лександра] І[ванівна] (Артемовська — Т.Б.) їм акомпоньювала на фортепіяні, я ж слухав і вряди-годи аплодував. З якою трепетною насолодою я уявляв подібну сцену в Новопетровському укріпленні. А тепер, коли здійснилося моє лихоманне сподівання, я дивлюся і слухаю, як звичайнісіньку річ. Дивна людина взагалі, в тому числі і я".[7]

Шевченко направду мав особливий характер світобачення з потужної сили творчою пульсацією. Лише уявімо собі: в холодній камері ув'язнений поет вдається до спогаду співу із супроводом фортепіяно, там же пише вірш "Садок вишневий коло хати", сповнений мажорного, сонячного кольориту, лагідного настрою з неодмінним музичним атрибутом українського побутового життя — "співають, ідучи, дівчата". В драматичні дні, коли поет був на порозі смерти, його рука також вписала, немов закарбувала (це було за десять днів, як згас вогонь життя), палахкотіння думки, в якій відбилася реальність і мрія, філософське осмислення буття й небуття, фантасмагоричне перенесення у потойбічний світ себе з образом України-матері та її символом: Дніпром, садами, селами в гаях, степовими могилами-горами. Символічним виявився останній рядок вірша "А поки те, да се, да оне...", який присвячено пісні. Із мовно-музичних звуків починалося його життя ("мене там мати повила і, повиваючи, співала") і тим же дорогим йому образом ("і веселенько заспіваєм") закінчив Співець народу свій творчий шлях:

Поки огонь не захолонув,
Ходімо лучче до Харона —
Через Лету бездонную
Та каламутную
Перепливем, перенесем
І Славу святую —

Молодую, безвічную.
Або цур їй, друже,
І без неї обійдуся —
Та як буду здужать
Понад самим Флегетоном
Або над Стіксом, у раю,
Неначе над Дніпром широким
В гаю — предвічному гаю,
Поставлю хаточку, садочок
Кругом хатини насажу;
Прилинеш ти у холодочок,
Тебе, мов кралю, посажу:
Дніпро, Україну згадаєм,
Веселі селища в гаях,
Могили-гори на степах —
І веселенько заспіваєм...

Музичні теми, що асоціятивно виринали в пам'яті Шевченка, проходили через призму його власного почуття, добудовувались до поетичного ряду, збагачували лексику, творили метаобраз, який і дозволяв його багатозначне тлумачення в іншій мистецькій системі.

Пройнята пісенною стилістикою, Шевченкова поезія відкриває перед композиторами широкі можливості для втілення власної художньої ідеї специфічно музичними засобами.

Традиція музичної Шевченкіяни була започаткована у 1850-х роках. Вона активізувалася після смерти поета і не переривалася упродовж наступних десятиліть минулого сторіччя і всього XX сторіччя. Вірші Кобзаря надихнули на творчість не вузьку групу музик, а всіх українських композиторів. Відомі також вокальні твори на слова Шевченка російських, білоруських, грузинських композиторів, а також американських, канадських та інших авторів українського походження. Різні за своєю творчою індивідуальністю, стильовими уподобаннями, митці знаходять у поетичному морі шевченківських емоцій, дум і поривань відповідний задумові склад типовости, надаючи перевагу тому чи іншому жанрові.

Першим композитором, що поклав на музику вірші поета, був український історик Микола Маркевич (1804-1860), автор п'ятитомової "Истории Малороссии", яку вивчав Шевченко, а також аранжувальник і укладач збірника "Украинские мелодии", звідки поет користався фолкльористичними матеріялами. Маркевич мав блискучі піяністичні, а також композиторські здібності. Його гру на роялі Шевченко чув на літературних вечорах у Петербурзі й величав "маестро Маркевич"; 1840 року він написав посланіє "Н. Маркевичу",

яке розпочав словами: "Бандуристе, орле сизий!". Після повернення поета із заслання Маркевич написав 1859 року романс-пісню на його вірш "Нащо мені чорні брови..." і підніс як подарунок в день 45-річчя Шевченка. Твір (який, до речі, був лебединою піснею Маркевича) швидко увійшов до репертуару співаків, зокрема, Степана Карпенка, а потім сфолкльоризувався і став народною піснею.

Після смерти Шевченка, від 1862 року почали майже систематично з'являтися твори на вірші Шевченка, написані до концертів його пам'яті. Першими були озвучені вірші з поем "Гайдамаки" і "Катерина" (твори Олександра Сєрова, Модеста Мусоргського, Петра Сокальського).

1868-й рік слід вважати етапним у музичній Шевченкіяні. Саме тоді львівська громада, готуючись до поминального дня Шевченка, замовила написати і підготувала до виконання дві великі композиції на слова вірша "Заповіт". Це були вокальні твори складної форми Михайла Вербицького, родоначальника української музики в Галичині, і Миколи Лисенка, якому судилося розкрити широкі обрії української національної клясичної музики.

Для Лисенка, тоді ще студента Ляйпціґської консерваторії, це замовлення було значним творчим поштовхом. Слідом за "Заповітом" він написав сольоспіви на вірші Шевченка — "Ой одна я, одна...", "Туман, туман долиною", "Над Дніпровою сагою...", що започаткували монументальний цикл "Музика до "Кобзаря" Т. Шевченка", праця над яким простяглася на всі роки життя митця. "Сам я тепер ревно працював над Шевченком, — сповіщав композитор про свою працю Пантелеймона Куліша у листі від 23 липня 1869 року, — ввів його кілька поспівів на музику. Згодом появлю, може, цілий цикл його поезій піснею і іншою хвормою, бо у нас велика недостача на розвій музики української. Ці споруджені речі, здається мені, дуже удалися".[8]

Лисенко свого слова дотримав. Він збагатив камерно-вокальну музику різноманітними типами сольоспівів — пісні, романси-арії, монологи, пейзажні замальовки, драматичні сцени і, нарешті, залишив нам унікальний зразок композиторської думи (це дума з "Невольника" — "У неділю вранці-рано").

Перу Лисенка належать також дует, тріо, квартет на вірші Шевченка. Заслугою митця є те, що він підніс на новий художній рівень перервану у XVIII сторіччі — традицію кантатного жанру. Новаторство його кантат — одночастинної "Б'ють пороги" і циклічної (п'ятичастинної) "Радуйся, ниво неполитая" — полягає у тому, що вони складені не на честь конкретної особи. В них оспівується народ, Запорожжя, слава України — пісня, висловлюється віра в те, що "наша дума не загине" і що на рідній землі "врага не буде, супостата".

Досконало знаючи особливості поліфонічного письма, композитор збагатив хоровий український репертуар майстерно написаними творами, серед яких є хорові поеми ("Іван Гус", "Іван Підкова"), зразок своєрідного хорового плачу — "Ой нема, нема ні вітру, ні хвилі" на вірші з поеми "Гамалія", зразок хору-притчі — Давидів псалом "Боже, нашими ушима", хоровий цикл (чотири твори) на вірші з "Гамалії". Здається, всі найважливіші жанри репрезентував Лисенко у своїй шевченкіяні, не подав хіба що опери. Одначе композитор мав задум створити оперу на шевченківський сюжет. Як свідчать матеріяли, що на них я натрапила в рукописних відділах центральних наукових бібліотек Києва і Москви, а також Інституту літератури імени Т.Г. Шевченка Національної Академії Наук України, Лисенко цікавився двома лібретто як можливими темами для опери. Це "Гайдамаки" і "Неофіти". Лисенкова "Музика до "Кобзаря" Т. Шевченка" охопила майже всі вокальні жанри, що вживаються, як в оперній літературі, так і в камерній музиці. Вони збагатили репертуар співаків і хорів, які понесли слово поета до слухачів, озвучене музичними темами героїчного, драматичного, ліричного, епічного характеру.

Високомайстерна інтерпретація Лисенка Шевченкової поезії мала ще одне важливе значення для розвитку музичної культури і освіти. Новаторський пошук композитора був імпульсом творчого руху серед музикантів різного рівня підготовки.

Композитори, дириґенти в Наддніпрянській Україні, Галичині, Буковині, Закарпатті своєю працею ширили Шевченкові вірші у вироблених вже музичних жанрах і формах. Серед багатьох авторів музичних творів окремі вартісні зразки, головно сольоспівів, залишили Яків Степовий ("Ой три шляхи широкії", "Утоптала стежечку", "Із-за гаю сонце сходить"); Кирило Стеценко ("Плавай, плавай, лебедонько", "І золотої, й дорогої"); Денис Січинський ("У гаю, гаю вітру немає", "І золотої, й дорогої..."). Остап Нижанківський поклав на музику лише один твір з "Кобзаря" — сольоспів "Минули літа молодії", але написаний він для цікавого складу — тенора у супроводі скрипки та фортепіяна. Твір був присвячений славетній співачці Соломії Крушельницькій. Він здобув популярність завдяки виразній мелодиці і драматичній образності. Наприкінці минулого сторіччя кілька цікавих творів для хору написав Сидір Воробкевич, Генріх Топольницькій, Філарет Колесса та інші.

Яскравим спалахом таланту, що відбиває емоційну культуру українського народу, було створення у 1870-х роках музики до "Заповіту" Шевченка. Зробив це полтавський музикант, дириґент Гордій Гладкий (1849-1894). Мелодія хору невідомого широкому загалові музиканта (забуттю його імени сприяли публікації під криптонімом

або анонімні, коли автора музики взагалі не згадували, а його твір кваліфікували як народний) стала вогнистим гімном загальнонаціональної музичної Шевченкіяни. Подібне трапилося із сольним вокальним твором "Реве та стогне Дніпр", що ідентифікується як фолкльорний витвір.

Композитори XX сторіччя зробили новий прорив у музичній інтерпретації Шевченкової поезії, зокрема, появою високомистецького твору, новаторського за своєю жанровою і формотворчою специфікою — хорової симфонії "Кавказ" Станіслава Людкевича (1879-1979). Українська музика ні до того, ані згодом не дала нічого подібного, щоб могло стати на рівні з цим твором. Показово, як Людкевич поступово повертався обличчям до Шевченка. Він, 15-річний гімназист, свій перший музичний твір на перший для нього шевченківський концерт почав із твору на слова Фрідріха Шіллера в польському перекладі. Згадку про цей твір я зустріла серед матеріялів українського фолкльориста Климента Квітки у Москві в центральному Музеї музичної культури імени М.І. Глінки. У жодному нотографічному спискові робіт Людкевича цей твір не значився.

Під час святкування 100-річчя від дня народження композитора, гостюючи у нього вдома, у Львові, я запитала про цей композиторський дебют д-ра Людкевича. Він розповів про факт 85-річної давности так жваво і схвильовано, начебто це було вчора. Сказав також, що ноти він дав для виконання польському хорові "Лютня", де вони й залишилися у дириґента.

"Признаюся — писав Станіслав Людкевич у статті "Вокальна музика на тексти поезій "Кобзаря"", — що мені, вихованому в польській школі на окраїнах наших земель (Людкевич народився в Ярославі, тепер місто належить до Польщі — Т.Б.), було спочатку вельми трудно підійти та зрозуміти дух та красу поезії Шевченка, і я ще як гімназійний студент із пієтизму даремно силувався присвоїти собі музикою деякі його поезії ("Гамалія", "Як маю я журитися..."). Найбільше впливу на моє "зближення" до Шевченкового духа мав не хто інший, а Лисенко своїм "Гусом", "Гетьманами", "Мені однаково" та ще дечим із "Музики до "Кобзаря"". Але я не встиг чомусь ближче підійти до вільного стилю його сольоспівів, а засвоїв, мабуть, тільки дещо з Лисенка у перших моїх хорових творах до Шевченка: "Закувала зозуленька..." (1898 р., на мотив народної пісні про сирітку), особливо ж "Косарі" (1900 р., із фортепіяно або оркестрою), а може, дещо і у 2-й частині "Кавказу" — "Молитві" (написаній ще 1902 р.). Відтак під впливом студій західноевропейської музичної літератури став я переносити вагу музичної ілюстрації змісту поезії на фактуру інструментального підкладу, як це зроблено у "симфонічній" кантаті в 4-х частинах — "Кавказ",[9] як

також у чоловічому хорі з оркестром "Ой виострю товариша",[10] хоча й змагався не занапастити вокальної лінії і народного характеру у мелодиці і хоровій поліфонії (фуга в 1 ч. "Кавказу", теми вокальних партій у "Молитві", "Ой виострю" та ін.).

Подібний, хоч більше деклямаційний, стиль є і в одинокім моїм сольоспіві — баладі "За байраком байрак..." (написано 1920 р.). Більше вокально-хорового елементу старався я ввести в елегійного змісту хорові обробки "Чи ми ще зійдемося знову" (з фортепіяно) та "Сонце заходить" (написано 1916 р.), в яких є, мабуть, ще й інші впливи".[11]

У своїх вокальних творах галицькі і буковинські композитори промовляли Шевченкове слово через призму західноукраїнського фолкльору і цим сприяли збагаченню загальнонаціональної музичної мови.

З огляду на появу потужних композиторських сил музична шевченкіяна XX століття розширилась і дала численних композиторів — Лева Ревуцького, Бориса Лятошинського, Василя Барвінського, Андрія Штогаренка, Євгена Станковича та ін. Щоправда, їхні твори обертаються в жанрово традиційних, хоч індивідуалізованих формах, музичного, а саме вокального (сольового та хорового) висловлювання. Виокремлюється своїми жанровими особливостями і драматургією ораторія "Неофіти" Мар'яна Кузана, яку можна назвати музичною містерією, а також симфонічна кантата "Посланіє" Антона Рудницького.

Саме у XX сторіччі композитори приступили до реалізації шевченківських ідей в оперному жанрі. Задуми Лисенка (а можливо, й Петра Ніщинського, який писав музику до драми Шевченка "Назар Стодоля") та Кирила Стеценка, у якого озвучені "Гайдамаки", — не можна було здійснити з цензурних міркувань. Як показала композиторська практика, розкриття шевченківських сюжетів в оперній формі виявилося нелегкою справою. Сила драматичних шевченківських образів — психологічних чи ґрунтованих на гострих колізіях української історії — вимагала не лише потужної сили таланту композитора-драматурга, але й відповідної незадушливої соціоатмосфери, а в ній доводилося обертатися українській творчій інтеліґенції десятиліттями та оминати пекучі проблеми, якими наповнена творчість Шевченка. Першою спробою була опера "Катерина", яку написав композитор-аматор Микола Аркас (1899). Своєю простотою музичної мови та безпосередністю у висловленні почуттів твір і досі приваблює аматорів і професіоналів оперного мистецтва. Оперу виконували на різних сценах і в різних країнах. Її ставив, наприклад, Український музичний театр ім. М. Лисенка в Австралії, де головну роль виконувала оперова співачка Євгенія

Павловська (1912-1965). Твір Аркаса дістав свою інтерпретацію в кремлівському оточенні. Його, соліста, що мав у репертуарі понад 50 опер, було позбавлено права брати участь у виставах Большого театру. Тоді Козловський організував концертний Ансамбль опери, з яким підготував "Катерину" Аркаса. Опера прозвучала на сцені того самого театру, коли з політичних міркувань було дозволено "бучно" відзначити 125-річчя від дня народження Шевченка. Свою незрадливу любов і шану до поета Козловський проніс через усе творче життя, подібно, як виявляли це й інші українські музики.

Автором хронологічно другої опери за текстом Шевченка "Пан сотник" (1902) був Григорій Козаченко. Цей же сюжет 1938 року привабив Михайла Вериківського. Проте життєздатнішою виявилася його друга опера за Шевченком — "Наймичка" (1939-1943), позначена психологічно переконливими музичними образами. Час од часу з'являються її режисерськи оновлені вистави.

Опера "Гайдамаки" (1940-1941) як продукт уявлень соцреалістичної колективної праці Юлія Мейтуса, Всеволода Рибальченка та Михайла Тіца виявила свою нежиттєспроможність. Так само не поталанило опері на цю тему Олександра Білаша. Опера "Відьма" Павла Печеніги-Углицького, написана в Америці, чекає на музикознавчий аналіз і дослідження. На своїх дослідників-архівістів чекають також твори інших жанрів, що зберігаються в архівах і колекціях Европи, Америки, Австралії. Не можна не згадати, наприклад, хор "На ріках круг Вавілона (Псалом CXXXVI Т.Шевченка)", який зберігається в архіві імени Дмитра Антоновича в Українській Вільній Академії Наук у США. На рукописі, підписаному криптонімом Г.П. (за цим заховується ім'я Григорія Павловського — співака, диригента, випускника Музично-драматичної школи Миколи Лисенка (клас співу Олени Муравйової), співака Української Національної Капели Олександра Кошиця), стоїть хвилююча присвята "Руїнам Києва, Золотоверхого Єрусаліма нашого, та десяткам мілійонів, замучених на Україні". Подібні твори становлять не лише художню, але й історичну, документальну цінність.

Інтерпретація шевченківської поезії у масштабних формах хорового та оперного музичного мистецтва свідчить про багатовимірність поетичних сюжетів і типів драматургічного розвитку творів Шевченка, симфонічну потужність його художніх ідей, здатних до поглибленого розвитку, зокрема, засобами інструментальної музики.

Автор хорової симфонії "Кавказ" С. Людкевич це відчував, коли на початку 1930-х років писав про те, що серед композицій до текстів Шевченка мало великих, монументальних форм. "Чисто інструментальних поважніших творів, — зазначав він у вище цитованій статті, — теж досі немає (поза кількома козачками, зложеними Стеценком

на фортепіяно для плянованого ним драматизування "Гайдамаків"). Причину цього треба шукати, очевидно, не в ексклюзивній "співності" текстів Шевченка, а в однобічному досі вокальному розвої нашої музичної літератури. Зовсім добре можна собі, прим., уявити не тільки мелодеклямації поезії Шевченка при інструментальнім супроводі, а й зовсім вільні, суто інструментальні картини чи "симфонічні поеми" на тлі довших Шевченкових поезій, бо цит., "Сон" або й коротких, як "За байраком байрак...", "Ой чого ти почорніло..." та ін. Вони й тим більше до того надавалися б, що зміст їх уже відомий широкому загалу".[11]

Слід згадати приклад інструментального осмислення настроєвої тональности шевченківської поезії, який подав Андрій Штогаренко в симфонічній поемі "Душа поета", написаній для струнного оркестру (1957). Згаданий твір Євгена Станковича "Плач Ярославни", написаний для хору a capella, композитор назвав симфонічним диптихом.

Про жанрове збагачення музичної Шевченкіяни свідчать також симфонічна поема "Лілея" і опера "Тарас Шевченко" Георгія Майбороди, симфонія-дума "Думи мої" Левка Колодуба, симфонія "Тарас Шевченко" Віталія Губаренка, симфонічний твір для камерного оркестру Валентина Бібіка за мотивами Шевченкової поезії. До цього ряду можна додати ще симфонічну сюїту "Тарас Шевченко" Бориса Лятошинського, складену за мотивами музики до кінофільму "Тарас Шевченко", як також зразки інструментально-хореографічної інтерпретації шевченківських образів у балетах з однаковою назвою — "Лілея" Михайла Скорульського та Костя Данькевича.

Аналіз музичних творів, тобто художніх, творчих інтерпретацій на вірші або за мотивами поезій Шевченка дає змогу зробити такі висновки:

1) ідеї, образи, теми шевченківської поезії діють у вокальній музиці на різних рівнях:

а) змісту,

б) жанру,

в) форми,

г) композиції та ін. (див. схему);

2) мовна інтонація віршів Шевченка має опосередкований емоційний вплив на формування суто інструментальної ритмоінтонації;

3) Шевченкові твори уможливлюють органічний синтез поезії з музичною мовою і композиторською технікою сучасного мистецтва;

4) шевченківські образи надаються до індивідуального тлумачення композиторами різних художньо-стильових орієнтацій.

Слід наголосити, що поезія Шевченка за своїм функціонуванням постає перед нами не замкненою, а відкритою художньою системою,

яка уможливлює динаміку художньо-образного життя у різних мистецьких формах:

а) малих,

б) великомасштабних;

на різних рівнях синтезу:

а) еквівалентно музично-поетичному,

б) творчо деструктивному з огляду на специфіку музичного мистецтва;

в) специфічного поєднання різних видів мистецтв — поетичного, драматичного (драма, балет, опера), кінематографічного, де музичний чинник виступає посилювачем емоційної напруги образности.

У цій статті не заторкнута цікава проблема інтерпретації музично-поетичних творів на вірші Шевченка виконавцями (співаками-солістами або хором). Вона заслуговує на окреме дослідження.

---

1. Тарас Шевченко, *Збірник доповідей світового конґресу української вільної науки для вшанування сторіччя смерти патрона НТШ: Записки НТШ,* Т. CIXXVI, Ню Йорк; Париж; Торонто, 1962, 121-147.

2. *Матеріали двадцятої шевченківської конференції* (Київ: "Наукова думка", 1973), 200-213.

3. *Збірник праць наукової шевченківської конференції* (Київ: "Наукова думка", 1985), 253-269.

4. *Українська дожовтнева поезія. Твори поетів XI-XVIII ст.* (Київ: "Дніпро" 1984), т.1, 155.

5. Г. Сковорода, *Повне зібрання творів у двох томах* (Київ: "Наукова думка", 1973), т.1, 459.

6. Т. Шевченко, *Повне видання творів Тараса Шевченка,* 2-ге доп. (Чікаґо: Вид-во Миколи Денисюка, 1960), 19.

7. Там само, т. 9, 240.

8. М.В. Лисенко, *Листи* (Київ: "Мистецтво", 1964), 102.

9. "Прометей" (написано 1904 р.), 2. "Молитва" (1902), 3. "Хортам, гончим і псарям слава" (1912). 4. "І вам слава, сині гори" (1910).

10. Написано 1917 р.

11. С. Людкевич, *Дослідження, статті, рецензії* (Київ: "Музична Україна", 1973), 169-170.

12. Там само, 175.

МУЗИЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ВІРШІВ

Динаміка музична і поетична

* Поема, баляда, дума та інше

** Симфонія, опера, ораторія

Ярополк Ласовський

СОЛЬОСПІВ "ГЕТЬМАНИ, ГЕТЬМАНИ" МИКОЛИ ЛИСЕНКА ДО ТЕКСТУ ІЗ ШЕВЧЕНКОВИХ "ГАЙДАМАКІВ" В ІСТОРИЧНОМУ ТА АНАЛІТИЧНОМУ НАСВІТЛЕННІ

У багатій та різноманітній творчій спадщині Миколи Лисенка музика до Шевченкового "Кобзаря" займає особливе місце. Вона показує одночасно надзвичайну синтетичність та майстерність Лисенкової композиторської техніки і виняткове зрозуміння Шевченкової поетики далеко поза технічні межі прозодійного та семантичного аспектів омузичнення тексту: Лисенко інтуїтивно відчув мелос Шевченкової поезії, її образність, передавши її у музичному відповідникові, який поєднав музичну мову сучасної йому романтичної доби із суто українськими елементами. Мелізми у Лисенковій мелодиці виконують ту ж саму афективну функцію, що й у думах Остапа Вересая, а ладові елементи, вміло вплетені в мелодичний профіль та в гармонійну фактуру, визначають національну самобутність музики, не відкидаючи Лисенкового мистецького надбання з Ляйпціґу, де композитор вчився у консерваторії.

Слід зазначити, що історичне значення Лисенка як музики не обмежене до стилістичних аспектів його творчости: він свідомо й активно намагався піднести естетичний рівень слухачів через дуже селективний підбір, зразкові аранжування та високомистецьке виконання народніх пісень. Актуальність такого зусилля така ж сама в наші часи, як і в Лисенкові, якщо не більша. Навіть в шістдесяті роки, коли було не дуже безпечно критикувати естетичні уподобання суспільства України, нечисленні голоси мали відвагу ставити Лисенка не на п'єдестал, а за приклад сучасности.[1]

Із вісімдесяти трьох п'єс Лисенка до Шевченкового *Кобзаря* п'ятдесят три — це сольоспіви, які творять монументальний цикл, подібний до циклів Шуберта або Шумана. На особливу увагу заслуговує сольоспів з музики до поеми "Гайдамаки", вступ до "Свята в Чигирині — Гетьмани, гетьмани". Твір написаний влітку 1880 року під час компонування *Тараса Бульби*, і перша фраза "Гетьманів" майже тотожна з першою фразою увертюри до *Тараса Бульби*.[2] У тексті сам поет апострофізує славне минуле гетьманщини. Знаменним є те, що без огляду на високу мистецьку вартість "Гетьмани" разом із співом Яреми "Ой Дніпре, мій Дніпре" та не менш майстерним драматичним монологом благочинного "Молітесь, братія!", вилучені із двадцятитомника Лисенкових творів, виданого в 1950-х

роках. Саме "Гетьмани" є предметом детального розгляду в цій статті.

ЛИСЕНКО НА ТЛІ ДОБИ

Перед розглядом згаданих творів пропоную взяти під увагу деякі термінологічні пропозиції. В українських музикологічних працях часто називається романсом той тип сольоспіву, що німці звуть Lied, французи — mélodie, та англо-американці — art song. У міжнародній музикології "романс" — це окремий вокальний та інструментальний жанри, в першому випадку — сентиментальні пісні в народньому стилі ранньої романтичної доби, а в другому — коротка лірична п'єса того ж часу. З уваги на те, варто замінити термін "романс" на "мистецьку пісню", хоча це, можливо, калька з англійської. Наприклад, складно було би окреслити Шубертового "Ерлкеніґа" як романс.

Мистецька пісня відрізняється від романсу тим, що вона відображає дію чи почування в тексті складною музичною структурою, звичайно в строфічно-варіяційній або перекомпонованій формі, рідше у строфічній формі, яка більше притаманна справжньому романсові. Тим мистецька пісня відображає більше від якого-будь жанру взаємні впливи між музикою і літературою. Так само варто згадати, що не слід називати строфічну структуру "куплетною", бо строфи бувають різні, а не лише двовірші: ліпше логічно окреслити цю композиційну техніку узагальненням "строфічна".

Названий Лисенковий сольоспів — це майстерний зразок мистецької пісні національних шкіл другої половини XIX ст., гідні такої ж світової уваги, як наприклад, мистецькі пісні Лисенкового ровесника Едварда Ґріґа. Ґріґ та Лисенко — цікава паралель: обидва вийшли з народів, які у той час утверджували свою національну культуру — очевидно, норвезький у безмірно кращих обставинах, ніж український). Обидва студіювали в Ляйпціґській консерваторії, Ґріґ у 1858-1862 роках, Лисенко — у 1867-1869 роках, у тих самих учителів Венцеля і Райнеке. Обидва зуміли поєднати так звану паневропейську школу з музичними традиціями своїх народів.

Ще один композитор, що успішно поєднав Ляйпціґську школу з народньою музикою, це так само ровесник Лисенка, англієць Сер Артур Салливан, кар'єра якого склалася так само успішно, як і Ґріґова, хоч він усе життя шукав визнання у так званих серйозних жанрах, окрім колосального успіху в жанрі комічної опери, в якому він (подібно до Лисенка і Ґріґа) поєднав паневропейський стиль з англійською народною музикою.

Увесь музичний світ Заходу знає Ґріґа та Салливана, а Лисенковий час мабуть щойно настає, хоч світової слави бас Павло Плішка,

який з ентузіязмом виконує Лисенкові сольоспіви у речиталях, розповідає про їхнє безпосереднє сприйняття неукраїнськими слухачами.[3] Це відрадно контрастує з деякими оцінками раннього XX ст., зараз по смерті Лисенка, наприклад, із словами впливового тоді критика Бориса Яновського, який з приводу постановки "Тараса Бульби" 1924 року знаходив у Лисенка "ремінісценції з ... Чайковського, Мусоргського, та навіть Ґріґа",[4] якось забуваючи, що усі згадані творили одночасно з Лисенком, а останній з них вийшов з тієї ж самої школи. Отже, слід говорити про стилеві взаємовпливи та про спільну естетику, а не про фактичні запозичення Лисенком у його сучасників. Водночас Яновський вихвалював Скрябіна,[5] цілком не помічаючи явного наслідування Шопена в його ранніх творах та його переходу після задурманення теософією мадам Блавацької, у стиль, який навіть дуже стриманий в епітетах музичний словник Ґроува називає "музичною істерикою".[6]

Така критика не менше від інших, цілком не музичних, чинників спричинилася до марґіналізації виконання Лисенкової творчости в Україні, якщо судити за непомильним індексом нашого сторіччя — дискографії: *Тарас Бульба* звукозаписаний у такій видозміні, що більше показує композиторські здібності Ревуцького та оркестраторські Лятошинського, аніж Лисенкові, а "Наталка Полтавка" за усієї беззаперечної краси, крім увертюри й антрактів, показує Лисенка лише як аранжувальника, радше як композитора. Колосальна більшість Лисенкових творів ще жде на масовий звукозапис.

Щодо музикології, то про Лисенка писали лише гагіографічно, бо треба було так писати про "батька української музики, демократа-народника... і т.д., з обов'язковими поклонами у бік "кучкістів" та Чайковського — музичних восіблень "старшого брата". Поклони ті стали майже канонічними в донедавній офіційній Лисенкіяні, незважаючи на незаперечні факти, які малюють цілком інакшу картину. Так, Лисенко майже завжди описаний як учень Римського-Корсакова, хоч він 1869 року закінчив Ляйпціґську консерваторію. Натомість, мічман Римський-Корсаков, обійнявши посаду викладача композиції у Петербурзькій консерваторії 1871 року, (мабуть за протекцією Стасова і Балакірева), сам зізнався, що бувши некваліфікованим до такої праці, все ж таки її прийняв, бо музичний заклад, якому було лише десять років, потребував викладачів. Щойно 1875 року він доповнив своє музичне знання, набуте доривочно в Балакірєва та принагідно в Чайковського. Його знання окрестрації розвинулося після довголітньої праці з військовими та учнівськими оркестрами, та завершилось дуже своєрідною технікою, найпридатнішою до його ж таки стилю композиції. Деяка ароґантність педанта-самоука виявляється в його підручнику оркестрації, де

зразки подано тільки з його творів, і в якому Римський-Корсаков твердить що симфонічні твори Бетовена, хоч "позначені геніяльністю" то занадто перестарілі, щоби з них що-небудь путнього навчитися в оркестровій техніці.[7]

Після Ляйпціґу Лисенкові не було чого вчитися в Петербурзькій консерваторії, крім інструментації чи оркестрації, нових тоді предметів. Але і їхні об'єктивні аспекти, як і сьогодні, можна було вивчити теж і з підручника. Знаменитий *Трактат Інструментації* Берліоза, виданий 1834 року та згодом у 1855 роках був доступний кожному в Европі, а оркестрову техніку композитори від Моцарта до Сібеліюса вивчали на практиці, а не в викладовій залі. Гармонії та композиції Лисенкові не треба було, бо Ляйпціґський вишкіл дав йому дуже міцні підстави традиційної гармонії, а хроматичну гармонію Лисенко знав з виконавської практики піяніста, граючи твори Шумана, Шопена, та Ліста. Те саме можна сказати про науку композиції. Очевидно, що обмін думок з Чайковським та "кучкістами" був стимулюючим, але це аж ніяк не те саме що учнівство. Увагу Римського-Корсакова до Лисенка найкраще розкрив сам Микола Андрійович у щоденнику: *Хроніка мойого музичного життя*, де він один раз згадує про Лисенка, описуючи гостину в нього в Києві: Римський-Корсаков "їв вареники і слухав *Тараса Бульбу*. Не подобалось, т.є. Тарас Бульба, а не вареники".[8]

Щодо Чайковського, то хоч за всіма джерелами в них з Лисенком були гарні приятельські відносини, та в музичній царині Лисенко не був беззастережно прихильний до творчости Чайковського. Він нерадо давав грати твори останнього своїм заавансованим учням фортепіяну, окреслюючи їх як "музику нитіка". Крім того, Лисенко не міг вибачити Чайковському те, що він знецінював музику Баха, називаючи її "дертям крупи", тоді як Лисенко обожнював поліфонію скромного кантора Св. Томи.[9]

Виглядає, що головною спонукою для Лисенка до перебування в Петербурзі була можливість доступу до оркестри, хоч би в консерваторії з її початкуючими (за свідченням самого Римського-Корсакова) музикантами. Перед Петербурґом, повернувшись з Ляйпціґу до Києва, Лисенко був запрошений на викладача музичної школи Російського Музичного Товариства (РМТ) і з рамена РМТ виступав як концертовий піяніст, у камерних ансамблях, та як соліст з оркестрою. Все було би дуже добре як би не те, що РМТ програмувало тільки твори світових класиків та російських композиторів. Виконання Лисенкових творів у РМТ, що дало би йому змогу переслухати свої оркестрові праці, було заборонене, мабуть через явне українство композитора, навіть коли він став членом дирекції товариства. Вийшовши з РМТ, композитор посилив свою діяльність музичного

етнографа, і саме тоді взявся за композицію музики до "Кобзаря". За словами самого композитора, він

"... взяв у німця у Ляйпціґській консерваторії науку його про музику та повернувся додому і почав за допомогою (sic!) тієї науки над своїм добром працювати, не онімечуючи своєї пісні. Може деякий час і перебував під впливом чужої науки, та в подальшому вже ясно відмежував собі *де моє, де не моє*".[10]

КОМПОЗИЦІЯ "ГЕТЬМАНИ"

Сольоспів "Гетьмани, гетьмани" цілком перекомпонований. Техніка композитора нагадує своєю плинністю, образовістю та афективним відображенням тексту принципи Ріхарда Ваґнера, цілком без шкоди для стилістичної самобутности п'єси. Варто згадати момент із спогадів Олександра Кошиця, де він з подивом згадує щире захоплення старого Лисенка ваґнерівським стилем "безперервної мелодії" тоді, коли музика-початківець Кошиць обстоював закінчені форми в опері.[11]

Написаний переважно у фа-мінор, тональний плян п'єси симетрично переходить в медіянту і відтак повертається до тоніки. Це єдиний елемент повторности у найбільшому структурному вимірі п'єси, яка розгортається майже за принципами контрасту і варіяції. Шістдесятоднотактова п'єса складається з трьох головних частин, обрамлених інструментальним вступом і значно коротшою кодою. На підставі тематичного матеріялу загальну структуру п'єси можна представити такою схемою:

вступ А-1/А-тоніка/В-медіянта/С-модуляція до тоніки/кода b1-тоніка.

Гармонічна мова збагачена не так хроматизмами, як тональними та ладовими відхиленнями, які відтворюють той же клімат українського мелосу, яким надихана Шевченкова поезія.

П'єса починається дванадцятитактовим вступом фортепіяна. Перші дві чотиротактові фрази вступу починаються тонічним акордом, якому доданий підвищений шостий ступінь тонічного звукоряду надає дорійського звучання. Арпеджіований виклад того ж акорду нагадує бандуру. Квадратність чотиритактових фраз дуже вміло прихована контрастом між наспівним характером другого і третього тактів та рясно орнаментованого низхідного тонічного пентахорду в четвертому такті. Тут структурна єдність і принцип варіяції дуже вміло поєднані. Друга фраза — це близький варіянт першої, але тоді коли перша закінчується кадансом на тоніці після фрі-

ґійського відхилення в третьому такті, то друга фраза через обнижений сьомий ступінь в тому ж місці закінчується кадансом на медіянті. Таке поширення тональної палітри у вступі майстерно і лаконічно передвіщує тональну структуру усієї п'єси. Наступні чотири такти — це так званий "неґативний варіянт", тобто варіянт який появляється перед темою, від якої походить. Мелізми та мелодичний каданс, які закінчують першу частину п'єси на тексті "...козацької слави убогих руїн..." так само передвіщені у третій завершальній фразі вступу, яка повторює той же каданс у ритмічному побільшенні, надаючи йому функціональної та афективної вагомости. Мелізми оті зовсім не випадкові: вони відповідають так званим "жалощам", тобто мелодичним орнаментам в епічному жанрі — кобзарських думах. Тут справді маємо органічне поєднання композиторської та етнографічної діяльности Лисенка. Немов підкреслюючи "кобзарський" характер першої частини твору, композитор не застосовує мелізматичної лінії вокалу ніде інде в п'єсі.

Перші слова тексту, заклик "Гетьмани, гетьмани," композитор омузичнює висхідним скоком з домінанти на тоніку, підкреслюючи мелодичним профілем і квантитативним ритмом Шевченкові амфібрахії. Перше слово *"гетьмани"* трактоване силабічно, а його повторення трактоване мелізматично з мелізмою саме на довгому складі амфімбрахія, підносячи цим емоційний заряд поетового звернення до тіней гетьманів. Композитор тут навіть розширює розмір такту із зазначених чотирьох чвертей до шести. Фріґійський профіль у мелодії цього звернення згармонізований нешаблонно, там де можна б ждати ходу з тоніки на домінанту в мінорі, Лисенко іде з тоніки на медіянту. Це і несподівано гарно, і знову ж таки містить в собі зерно цілого гармонічного пляну п'єси. Наступний такт, як і попередній, має фриґійський профіль у мелодії, але він йде від домінанти до супертоніки. Гармонізація, як і в першому такті, оминає звичний хід і йде з медіянти до обниженої септіми, тобто до побічної домінанти на рівні медіянти. Розмір такту повертається до чотирьох чвертей.

Ця сповидна розбіжність між ладовим профілем мелодії та тональною гармонізацією зменшується з наближенням до кінцевого кадансу першої частини A і зовсім зникає у частинах B та C, щоби знову з'явитися, але вже в перетвореній та дуже скороченій фриґійській формі, у коді. Ця розбіжність між вільною ладовістю в мелодії та тонічністю в гармонії зіставляє кобзарський характер вокальної лінії першої частини, яка є фактичним зверненням-закликанням барда до тіней геройських предків з інструментальним тлом — ілюстрацією, яка нагадує слухачеві, що це все ж таки картина показана через творчу уяву композитора. Крім інструментального вступу

з наслідуванням бандурної фактури, композиторська ремарка *in modo d'un recitativo* явно вимагає речитативного виконання. Частина А складена з трьох фраз (4 такти, 6 тактів, 2 такти кадансового продовження закінчується згаданими мелізматичними фігурами у вокальній партії (приклад 2).

У другій частині В темпо значно швидше, ритм чіткий, а супровід перетворюється в настирливий тріольний ритм дванадцяти восьмих супроти якого наголошені дуолі в сольовій партії розміру чотирьох четвертих витворюють поліметричний ефект (приклад 3). Це типово романтичне, хоча не трафаретне представлення чвалу козацьких коней та фанфар козацьких сурм у фортепіяновій партії, та владного помаху гетьманської булави, усібленого в найвищій ноті вокальної партії у п'єсі (приклад 4). Гармонія тут відповідно проста, діятонічно чітка, з незначними відхиленнями у домінанти підрядних щаблів медіянтної тональности. Після восьми тактів співу плюс одного такту кадансового продовження у фортепіяновій партії розмір переходить в шість восьмих без зміни темпу, зникають перехресні ритми, і чотиритактова фраза описаного характеру закінчується шляхом раптової та дуже зручної модуляції через акорд побільшеної сексти на домінанті первісної субдомінанти на словах, що порівнюють козацькі полки з бурхливим морем: *"...закипить, і розлилось степами, ярами..."*

Без попередження і переходу розмір переходить в двоударний *alla breve* і в стилі Лістівського апотеотичного фортіссімо гармонія розв'язується в несподіваному кадансі на субмедіянті основної тональности замість очікуваної субдомінанти. Це третя частина С, в якій емоційна кульмінація тексту і музика на словах *"Лихо мріє перед ними..."* у згаданому фортіссімо провадить до кадансу на медіянті основної тональности. Торжественний мажор медіянти дуже швидко переходить у мінор основної тоніки на ритмічно фраґментованих півфразах *"а за козаками... та що й казать... минулося..."* і впроваджує завершальний каданс у тому ж мінорі на словах *"А те що минуло, не згадуйте пани-брати!"* Це завершальний текст обрамований обіграванням у басах домінантної ноти *до* її побічним ввідним тоном *сі-бекар* та зниженим сусіднім тоном *ре-бемоль*. Обрамовання полягає в одному такті перед текстом та в подовженні останнього акорду-розв'язки кінцевого кадансу (приклад 5). Згаданий мелодичний хід bVI-V — це так звана "фріґійська інфлексія", яку композитори романтичної доби часто вживали як афективний символ смерти або тяжкого жалю. Тут вона дуже яскраво ілюструє щойно проспівані слова на яких композитор вирішив закінчити драматичний уривок-картину.

1. Олександр Григорович Костюк, "М.В. Лисенко про суспільно-виховні функції музики", *Микола Лисенко — борець за народність і реалізм в мистецтві* (Київ: "Наукова думка", 1965), 19.

2. Лідія Архімович, Микола Гордійчук, *Микола Лисенко, життя і творчість.* 2-ге випр. і доп. вид. (Київ: "Мистецтво", 1963), 144.

3. Приватна розмова з Павлом Плішкою. Серпень 1981 р.

4. І.А. Дурнєв, "Опера "Тарас Бульба" на українській радянській сцені", *Микола Лисенко — борець за народність і реалізм в мистецтві,* 185-199, 188.

5. *Історія української музики* (Київ: "Наукова думка", 1990), т. 3, 397.

6. *The Norton /Grove Concise Encyclopedia of Music* (New York; London: W.W. Norton & Co., 1994).

7. Rimsky-Korsakov, Nicholas, *Principles of Orchestration,* tr. M.Steinberg, facsimile (New York: Dover, 1964), 32.

8. Rimsky-Korsakov, Nicholas, *My Musical Life,* tr. J. Joffe (New York: Knopf, 1923), 239.

9. Ганна Чикаленко-Келлер, "Спогади про Миколу Лисенка", *Наші Дні* (Львів, 1943), ч. 2, 11.

10. Остап Лисенко, *Микола Лисенко. Спогади сина* (Київ: "Мистецтво", 1966), 71.

11. Олександер Кошиць, *Спогади*, том 2 (Вінніпеґ), 82.

ПРИКЛАД 1

ПЕРША ФРАЗА

In modo d'un recitativo

дорійський акорд

фригійській гептахорд

тонічний пентахорд

ДРУГА ФРАЗА

In modo d'un recitativo

дорійський акорд

знижений
7мий ступінь

медіантний пентахорд

ТРЕТЯ ФРАЗА

grave

тонічний
каданс

повторення і ритмічне побільшення тонічного кадансу

ПРИКЛАД 2: МЕЛОДИЧНИЙ ПРОФІЛЬ ЧАСТИНИ А

ПЕРША ФРАЗА (4 такти)

фригійський пентахорд від тоніки до домінанти

фригійський пентахорд від домінанти до медіанти

фригійський каданс або тональний пів-каданс

I III III $V_{6/III}$ I6 $V_{/III}$ I VI $V_{7/III}$ III IV V

ДРУГА ФРАЗА (6 тактів)

I I^{6}_{4} V I $V_{/V}$ V III $V_{6/III}$ IV V_6

тонічний каданс

мелізма мелізма мелізма

V VI IV III III $V_{7/III}$ I^{6}_{4} V_7 I

Дорійська субдомінанта #IV

інструментальне продовження тонічного кадансу

III^{6}_{4} V_7 I

V/III перехід до медіанти в наступній частині

ПРИКЛАД 3

ПРИКЛАД 4

найвища нота у вкальній партії,
гляди початок вокальної партії

фанфари - наслідування сурми

ПРИКЛАД 5

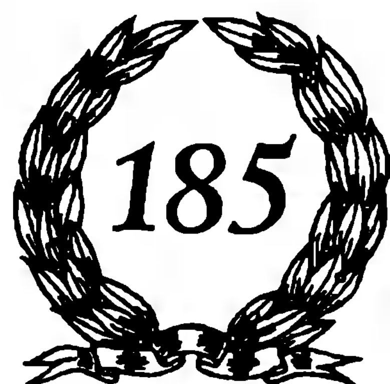
фригійська інфлексія

фригійська інфлексія

фригійська інфлексія

фригійська інфлексія

6. ШЕВЧЕНКОЗНАВСТВО І ШЕВЧЕНКІЯНА



Віктор Дудко

У ПЕТЕРБУРЗІ ПІСЛЯ ЗАСЛАННЯ: Джерелознавчі уваги

1

Коли відбувалися літературно-мистецькі вечори у родині віце-президента Академії мистецтв Федора Толстого, на яких бував Шевченко? Як на перший погляд, це питання не потребує обговорення, оскільки ще у відомій праці Олександра Кониського "Тарас Шевченко-Грушівський: Хроніка його життя" згадано знамениті н е д і л і у Толстих.[1] Однак у монографії авторитетного петербурзького літературознавця Петра Жура "Шевченківський Петербург" про "неділі" немає і згадки, натомість ідеться про традиційні "середи" у Толстих.[2] Лише про "середи" у Толстого так само беззастережно сказано і в огляді шевченкознавчих досліджень П. Жура.[3] З огляду на це варто ще раз звернутися до відповідних першоджерельних свідчень.

Описуючи "середи" , П. Жур покликається на відомі "Воспоминания (1843-1860 гг.)" доньки Толстого Катерини Юнґе.[4] Проте, як засвідчує спеціяльний розгляд, дослідник використовує це мемуарне джерело некоректно, промовчуючи, що там ідеться і про "неділі" у Толстого,[5] а не лише про "середи". Хронологічна локалізація свідчень про "середи" й "неділі" у Катерини Юнґе відсутня. Лише про "неділі" пише близький знайомий Толстого художник Микола Рамазанов, друковане свідчення якого (1863)[6] цитовано без докладної бібліографічної вказівки у названій книзі спогадів Катерини Юнґе.[7] Майбутній відомий історик Григорій Милорадович на початку квітня 1858 р. писав до редактора "Черниговских губернских ведомостей" Олександра Шишацького-Ілліча, що бачиться з Шевченком "на литературных и художеских вечерах гр[афа] Толстого, которые бывают каждое воскресение".[8] Внести більшу ясність у це питання дає підстави перечитання з календарем у руках петербурзьких сторінок Шевченкового щоденника, чого дотепер, здається, не було зроблено.[9] Як з'ясовується, упродовж майже двох місяців (від 27 березня до 20 травня 1858 р.) тільки одного разу Шевченко був у Толстих у середу, та й то вдень (14 травня). Недільні ж вечори він провів там 30 березня, 6 та 13 квітня, 4, 11 та 18 травня.

Отже, є підстави твердити, що принаймні у перші місяці перебування Шевченка в Петербурзі після повернення із заслання літера-

тори та митці збиралися у родині Толстого по неділях. Що ж до пізнішого часу, то тут потрібні спеціяльні студії; у них варто повною мірою використати, зокрема, тогочасний щоденник Катерини Юнґе, рукопис якого зберігається у фондах Державного історичного музею (Москва). Дотепер з нього оприлюднено лише деякі фраґменти записів за 1858-1860 рр., що безпосередньо стосуються Шевченка.[10] До речі буде зазначити, що діловод Академії мистецтв Олександр Благовєщенський, ще один учасник вечорів у родині Толстих, у своїх шевченківських мемуарах, вперше опублікованих 1896 р., уникає точної вказівки на день тижня: "У родині графа Толстого його приймали як свого, як рідного, ходив він туди мало не щодня, а іноді й по кілька разів. Квартира графа Толстого, до речі зауважимо, була тоді місцем зібрань учених, літераторів і художників. У визначені дні тижня тут збиралось усе, що було в Петербурзі хорошого, освіченого, вирізнялось своїм обдаруванням".[11]

2

11 квітня 1858 року Шевченко записав у щоденнику: "Вечором у Белозерского слушал новую драму Желяковского (Совы)...".[12] Як з'ясовано, польський письменник Едвард Желіґовський (Антоній Сова) читав тоді драму "Зорський" — другу частину драматичної фантазії "Йордан". Цитований щоденниковий запис послужив підставою для датування тим же числом єдиного відомого на сьогодні листа Желіґовського до Шевченка, автограф якого недатований. (Зазначено лише, що лист написано у четвер). Желіґовський, який квартирував у Василя Білозерського, писав Шевченкові: "Proszę Ciebie, kochany bracie Tarasie, przyjdź do nas dzisiaj wieczorem na herbatę, może mój poemat nie będzie dla Ciebie bez interesu ...".[13] Автор листа мав намір порадитись із Шевченком перед поданням цієї п'єси до цензури.

На перший погляд, датування, запропоноване Ларисою Кодацькою,[14] прийняте у виданні 1993 р. (283), цілком обґрунтоване. Проте ні коментатори листів до Шевченка, ні інші шевченкознавці, у працях яких цей лист використовується,[15] не зауважили, що 11 квітня 1858 року припадало на п'ятницю. Оскільки немає підстав ставити під сумнів факт написання аналізованого листа саме у четвер, узвичаєна його дата потребує перегляду. На мою думку, лист належить датувати найближчим четвергом перед 11 квітня 1858 р. — тобто 10 квітня. Про те, чому візит Шевченка до Желіґовського того дня не відбувся, можна висловитися лише гіпотетично. Видається найімовірнішим, що лист Желіґовського не був прочитаний адресатом вчасно, не застав Шевченка у Михайла Лазаревського, у квартирі якого

він тоді мешкав. 10 квітня, як зазначено у Шевченковому щоденнику, він здійснив кілька візитів до знайомих, а увечері дивився в театрі "Москаля-чарівника".[16] Слід зважити й на те, що лист Желіґовського, судячи з його змісту, був написаний принаймні у середині дня.

Ймовірність того, що Желіґовський написав аналізованого листа не 10 квітня 1858 р., а тижнем раніше, 3 квітня — радше теоретична. На мій погляд, не міг Шевченко, який був із Желіґовським у товариських взаєминах, відвідати його аж після восьми днів після призначеної дати, тим паче, що у листі йшлося про бажання польського письменника прочитати свій твір Шевченкові якнайскоріше.

3

У виданні "Листи до Тараса Шевченка" (1993) уперше супроводжено точною датою — 10 квітня 1859 р. — оцю Кулішеву записку до Шевченка:

> "Сьогодні свята п'ятінка, добродію, і ввечері добрі люде будуть її в мене величати; то приходьте, коли Ваша ласка, поблагословите величаннє.
>
> П. Куліш" (129).

Автограф записки не датовано, у попередніх виданнях листів до Шевченка вона датувалася умовно 1858-1860 рр. У коментарі до видання 1993 р. подаються підстави її хронологічної локалізації: "...до 1858 р. лист відноситися не може: як видно зі згадки про "святу п'ятінку", його написано за два дні до Великодня, який у 1858 р. припадав на 23 березня. Шевченко у цей час перебував у Москві, П.О. Куліша теж не було в Петербурзі — ще в лютому він виїхав за кордон (див. його лист до Шевченка від 14 лютого 1858 р.).

Великдень 1859 р. припадав на 12 квітня, отже, "свята п'ятниця була 10 квітня. П.О. Куліш саме в цей час збирався виїхати за кордон у зв'язку з передбачуваним від'їздом Марка Вовчка. Можливо, з цим і була пов'язана зустріч петербурзьких знайомих, на яку він запрошував Шевченка. Якраз 19 квітня 1859 р. Г.П. Галаган у листі до дружини згадує про всіх трьох письменників: "Кулиш сделался совершенно невыносим для всех, характер до того самонадеянный, желчный, завистливый, что со всеми перессорился и Марку Вовчку так надоел, что она готова бежать от него... Шевченко говорит, что он ожидает от Кулиша, что он с ума сойдет" (Записки історично-філологічного відділу ВУАН, (Київ, 1926), т. 7-8, стор. 379-380)" (300).

Аналізуючи ці арґументи, неважко зауважити їх недостатність для обґрунтування запропонованої дати. У коментарі навіть не об-

говорюється можливість пов'язати аналізовану записку Куліша зі "святою п'ятницею" 1860 р., яка припадала на 1 квітня. Хоча, як виглядає, ця дата є не менш вірогідною, ніж запропонована у виданні 1993 р. На початку квітня 1860 р. Шевченко був у Петербурзі, як і Куліш.[17]

Можливо, відмова розглядати у наведеному коментарі альтернативну дату з 1860 р. імпліцитно пов'язана із контроверсійністю тогочасних стосунків Куліша й Шевченка. Але ж у літературознавчому обігові бракує конкретного матеріялу, на підставі якого можна б було виразно простежити динаміку взаємин цих осіб в останні роки життя Шевченка. Навіть такий ерудований дослідник, як Ієремія Айзеншток у статті "Із розшуків про Шевченка" мусив визнати: "Ми не маємо прямих свідчень сучасників про розбіжності Шевченка з Кулішем: ті, що могли розповісти про дещо істотне, промовчали, а ті, що залишили свої спогади, — не знали справжніх стосунків і обставин, фіксували лише те, що довелося, іноді цілком випадково, їм бачити".[18] Є очевидні підстави твердити про остаточне охолодження їхніх стосунків хіба від осени 1860 р., коли вони вже не бачаться; так, питання про виплату Шевченкові гонорару за поезії, вміщені в альманасі "Хата", Куліш з'ясовує в листі до нього від 7 жовтня (165).

На мій погляд, за відсутности даних, за якими можна було б зняти з обговорення питання про можливість написання аналізованої записки 1 квітня 1860 р. (скажімо, авторитетних свідчень про загострення стосунків Куліша і Шевченка саме у той час, що унеможливлювало б її появу), підстав для надання переваги одній з названих дат немає. Тому поки що — виходячи з документальних свідчень, які є в науковому обігові, — аналізовану Кулішеву записку слід датувати 10 квітня 1859 р. або 1 квітня 1860 р. У кожному разі, ліпше поданням обох дат "сиґналізувати" про те, що питання про хронологічну локалізацію записки не є остаточно з'ясованим, ніж зупинятися без належного обґрунтування на одній з них, ще й промовчуючи існування підстав для іншого датування.

4

"Тарас Григор'євич!

Сьогодні в мене буде Костомаров і Білозерський, то чи не заманеться й Вам до гурту, коли нікуди не наважились.

П. Куліш" (140)

І ця не датована Кулішева записка до Шевченка у виданні "Листи до Тараса Шевченка" (1993) дістала хронологічну локалізацію:

осінь 1859 р. Про підстави датування у коментарі написано: "Упорядники Повного зібрання творів Тараса Шевченка (Т.3. Листування. — Київ, 1929. — стор. 340) умовно датували лист 1858-1860 рр. Однак він не міг бути написаний 1858 р., оскільки Микола Костомаров повернувся з Саратова до Петербурґу у середині травня 1859 р. (див.: Спогади про Тараса Шевченка, стор. 142). Найвірогідніше, лист відноситься до осени 1859 р., коли українські письменники в Петербурзі посилено готували до видання перші номери журналу "Основа". Саме в цей час відбувалися зустрічі Шевченка з М. Костомаровим, про які останній згадував в "Автобіографії": "С сентября, когда в столицу возвращались с дач, с деревень и со всяких поездок, круг знакомых стал для меня расширяться. Из близких, старых знакомых явились в то время в город Белозерский и Шевченко; последнего видел я еще в мае, но потом он уехал в Малороссию и возвратился к осени. Попрежнему стал он близким человеком... Белозерский тогда уже делал предложения об издании журнала "Основа"..."

На мою думку, поданої в коментарі інформації замало для того, аби твердити, що записка постала, найвірогідніше, восени 1859 р. До того ж, тут потрактовано поза реальним контекстом процитований на підкріплення запропонованого датування уступ з автобіографії Костомарова. Справді, оскільки поперва ішлося про видання "Основи" з початку 1860 р., з деякими застереженнями можна твердити, що восени 1859 р., ще до формального цензурного дозволу видавати часопис (В. Білозерський дістав його 29 лютого 1860 р.[19]), "українські письменники в Петербурзі посилено готували" перші номери. Проте участь у цих зібраннях саме восени 1859 р. автора аналізованої записки дуже сумнівна — з огляду на перебування П. Куліша поза Петербурґом упродовж більшої частини тієї осени (принаймні до початку листопада) і його тогочасний гострий конфлікт з В. Білозерським, пов'язаний саме з майбутньою "Основою".[20]

Стосовно датування аналізованої записки Куліша коректніше висловився Марко Антонович (також пов'язуючи її з підготовкою "Основи"): не раніше осени 1859 р.[21] На мій погляд, з урахуванням запроваджених до літературознавчого вжитку даних цю записку слід орієнтовно датувати: грудень 1859 р. — середина квітня 1860 р. Визначаючи верхню межу умовного датування, виходжу з того, що принаймні до середини квітня 1860 р. Білозерський, Костомаров, Куліш та Шевченко були в Петербурзі. Як показав ще О. Кониський, із названих Шевченкових знайомих найраніше поїхав на літо з Петербурґу Куліш [22] — як було відзначено в попередній нотатці, не раніше 15 квітня (28 квітня він уже пише до Данила Каменецького з Полтави, куди приїхав з Харкова).[23]

1. Див.: О. Кониський, *Тарас Шевченко-Грушівський: Хроніка його життя,* упор., підготовка текстів, передмова, примітки, покажчики В.Л. Смілянської (Київ: "Дніпро", 1991), 450. Розрядка О. Кониського.

2. Див.: 1) П. Жур, *Шевченковский Петербург* (Ленинград: Лениздат, 1964), стор. 232-233; 2) П. Жур, *Шевченківський Петербург* (Київ: "Дніпро", 1972), 137-138.

3. Див.: В.Л.Смілянська, *Біографічна шевченкіана (1861-1981)*(Київ: "Наукова думка", 1984), 205.

4. Див.: 1) П. Жур, *Шевченковский Петербург,* 286 (прим. 223); 2) П. Жур, *Шевченківський Петербург,* 177 (прим. 227).

5. Див.: Е.Ф. Юнґе (урожд. графиня Толстая), *Воспоминания (1843-1860 гг.)* (Москва: "Сфинкс", 1913), 23, 69, 73. Місце і рік публікації спогадів встановлено за виданням: Книжная летопись Главного управления по делам печати, 1914, №5, 1 февр., 26.

6. Див.: Н. Рамазанов, *Материалы для истории художеств в России,* Кн.1 (Москва, 1863), 220.

7. Див.: Е.Ф. Юнге (урожд. графиня Толстая), *Воспоминания (1843-1860 гг.),* 73.

8. Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського (Київ). Ф. 63. Спр. 80. На мій погляд, цей недатований лист постав орієнтовно 7-11 квітня 1858 р.; датування обґрунтовується у моїй статті "Тарас Шевченко очима Григорія Милорадовича", *Кур'єр Кривбасу,* ч. 91-92, 1997, 106-110.

9. Для хронологічних розрахунків тут і далі користуюся виданням:*Хронологический справочник (XIX и XX века)*, сост. М.И. Перпер (Ленинград: "Наука", 1984).

10. Див.: І.Я. Айзеншток, "Із розшуків про Шевченка",*Збірник праць п'ятої наукової шевченківської конференції* (Київ: АН УРСР, 1957), 125 (прим. 1); Г. Паламарчук, "Новое о Т.Г. Шевченко: Из дневника и воспоминаний Е.Ф. Юнге (Толстой)", *Советская Украина,* №3, 1960, 169-177.

11. О.О. Благовєщенський, "Шевченко в Петербурзі (1858-1861)",*Спогади про Тараса Шевченка,* упорядкування і примітки В.С. Бородіна і М.М. Павлюка (Київ: "Дніпро", 1982), 289.

12. Т. Шевченко, *Повне зібрання творів у шести томах* (Київ: АН УРСР, 1963), т. 5, 226.

13. *Листи до Тараса Шевченка,* упорядкування та коментарі В.С. Бородіна, В.П. Мовчанюка, М.М. Павлюка, В.Л. Смілянської, Н.П. Чамати (Київ: "Наукова думка", 1993), 116. Посилаючись далі на це видання, вказую в тексті сторінку.

14. Див.: *Листи до Т.Г. Шевченка,* упорядкування і примітки Л.Ф. Кодацької (Київ: АН УРСР, 1962), 40, 275.

15. Наприклад, див.: А.Й. Мальдіс, Е.М. Мартинова, "Творча співдружність революційних демократів: (Шевченко і Желіговський)", *Радянське*

літературознавство, ч. 2, 1964, 106; Ю.О. Івакін, *Коментар до "Кобзаря" Шевченка: Поезії 1847-1861 рр.* (Київ: "Наукова думка", 1968), 299; Г.І. Марахов, "Желіговський (Zeligowsky) Едвард Вітольд", *Шевченківський словник у двох томах* (Київ: УРЕ, 1976), т. 1, 220; П.В. Жур, *Труды и дни Кобзаря*, (Люберцы: "Люберецкая газета", 1996), 396.

16. Див.: Т. Шевченко, *Назв. видання*, т. 5, 226.

17. Куліш виїхав з Петербурґу не раніше 15 квітня 1860 р. Див.: Г.Д. Владимирский, "К истории прижизненных изданий "Кобзаря" Т.Г. Шевченко", *Шестидесятые годы: Материалы по истории литературы и общественному движению* (Москва; Ленинград: АН СССР, 1940), 438; В.С. Бородін, *Т.Г. Шевченко і царська цензура: Дослідження та документи: 1840-1862 роки* (Київ, 1969), 143.

18. І. Айзеншток, *Назв. праця*, 126. Принагідно зазначу, що стосовно наведених у статті І. Айзенштока арґументів на користь причетности Шевченка до надрукованої у лютому 1861 р. неґативної рецензії на друге видання Кулішевої "Граматки" (див.: Там само, 125-143), на мою думку, має рацію Петро Одарченко, який кваліфікував подані матеріяли як "зовсім таки непевні" (Петро Одарченко, "Збірники шевченківських конференцій 1956 і 1957 рр.", *Шевченко* (Нью-Йорк: УВАН, 1961), річник 8/9, 43). Деякі дослідники — принаймні в Україні — беззастережно приймають арґументацію І. Айзенштока; напр., див.: М.П. Комишанченко, *З історії українського шевченкознавства: Творчість Т.Г. Шевченка в оцінці дожовтневого літературознавства* (Київ, 1972), 126.

19. Див.: М.Д. Бернштейн, *Журнал "Основа" і український літературний процес кінця 50-60-х років XIX ст.* (Київ: Вид. АН УРСР, 1959), 19.

20. Див.: "Письма П.А. Кулиша к Д.С. Каменецкому (на малорусском языке). 1858-1859", *Киевская старина*, т. 63, ч. 12, 1898, отд. 1, 349-350 (лист від 28 жовтня 1859 р.); В. Петров, "Шевченко, Куліш, В. Білозерський — їх перші стрічі", *Україна*, ч. 1/2, 1925, 46-50.

21. Див.: М. Антонович, "Українська петербурзька Громада", *Ювілейний збірник Української Вільної Академії наук у Канаді* (Вінніпеґ: УВАН у Канаді, 1976), 82. Питання про верхню межу умовного датування записки дослідник не розглядає.

22. Див.: О. Кониський, *Тарас Шевченко-Грушівський*, 555.

23. Див.: "Письма П.А. Кулиша к Д.С. Каменецкому: 1857-1865", публ. А. Л(азаревского), *Киевская старина*, т. 61, ч. 6, 1898, отд. 1, 381.

Яр Славутич

РАННЄ ШЕВЧЕНКОЗНАВСТВО В КАНАДІ (1914-1944)*

Хоча слово Тараса Шевченка завжди було на устах українських поселенців у Канаді, США та інших країнах (напр., о. Агапій Гончаренко переказував думки поета навіть англійською мовою в своїй газеті *The Alaska Herald* ще 1868 р., а, в його слід ступаючи, англієць Чарльз Діккенс писав у тижневику *All the Year Round* ще 1877 р. про тяжке життя українського поета), шевченкознавство у Канаді можна починати лише 1914 роком, коли заходами ювілейного комітету в "Народній друкарні" у Вінніпезі з'явилася *Ювілейна збірка статий про Тараса Шевченка в соті роковини його народження* (збережено тодішній правопис). Усього на 64 сторінки, цей збірник можна назвати першою скромною віхою шевченкознавства в Канаді, а може й на всьому американському континенті. У вступному слові зазначено, що згаданий комітет прагне "уладити величаве свято", "поширити культ Шевченка", якого названо "генієм... найбільшим сином України".

Далі у статті "З приводу ювілею Шевченка" Дмитро Донцов наголошує: "Нас не обходить, *ким був би* Шевченко. Навіть не так важним для нас є, *ким був* в дійсності... лише *ким він є* ще й досі для нас" (стор. 5). "Що є в музі Шевченка сучасним?" — запитує автор і відразу ж дає відповідь, набрану врозстрілку: "протест проти московського панування... проти національного гнету над Україною" (7-8). Поряд зазначено, що "ніхто перед нами не виступав... з такою силою", що поет-борець "для нас є тим, чим для християнина Біблія" (8). Про образотворчі засоби, чи то пак про поетику, автора *Кобзаря* — ані словечка! Мимоволі виходило, що геніяльність поета полягала у протесті.

Михайло Лозинський у своєму найбільшому внескові до збірника подає поетів життєпис, у якому наводить побутові деталі, пропущені в інших біографів, а також розглядає національно-політичні й суспільні погляди поета, закінчуючи їх твердженням, що він... "не був атеїстом, а вірив у Бога" (29). Наголошено, що Шевченковою мрією було "з'єднати всіх Славян в одну велику державу... завідувала би спільна управа. Такі були національно-політичні погляди Шевченка", — інтерпретує М. Лозинський. Про самостійність України, про те, що "в своїй хаті і правда і воля", як висловився

*Доповідь на Шевченківській конференції 1996 р. у Київському університеті.

автор *Кобзаря*, немає і згадки. Натомість, пояснюючи "Заповіт", автор статті називає Тараса Шевченка "мужицьким поетом". Щоправда, українцям XX ст. радить виконати "великий святий обов'язок", привести в життя "радикальну програму" — "відбудувати незалежну Україну".

Антін Лотоцький у статті "Любов у творах Т. Шевченка" зосереджує увагу на любові до України, до "селян-кріпаків". Наведено багато цитат на підтвердження цієї думки. Не раз нагадує автор, що поет "ненавидів кріпацтво", заступався за "рабів німих", закликав до боротьби, зокрема взоруватися на американцях: "Коли б тільки найшовся другий Вашинґтон!" Тоді й ми "стали б завзятими і сміливими месниками за кривди і хоробрими борцями за волю" (49). Чи не вперше згадано, що своєю зброєю поет вважав "передівсім слово", яке "наче гарячий полумінь, топить найбільше закаменілі серця і пориває собою до боротьби... за волю і за правду". Висновок А. Лотоцького можна прийняти й тепер: "Не сама краса слова, не сам же чар його поезії приваблює наші серця до нього!" Жаль, що автор статті, наблизившись до аналізу поетикальних засобів у *Кобзарі*, не взявся за ширше їх насвітлення.

"До характеристики Шевченкової творчости" — така назва статті Дениса Лукіяновича, який починає з твердження, що, мовляв," нерозумно шукати поетів політичної програми якоїсь партії", бо "прикметою поета є чутє, а не холодна розвага (міркування — Я.С.) і обчисленє". Тому велика сила чуття й різноманітні теми відіграли визначну "ролю в нашім національнім відродженю" після "втрати державної самостійности" (55), яку "підступом і насильством" відібрано від українців. Підсумовано цю справді державницьку статтю в такий спосіб: "його вселюдські кличі й ідеали, його ориґінальність як правдивого народного поета, — все те робить Тараса світовим, великим поетом". А це все "приносить честь і славу Україні" (56). Треба скласти пошану Д. Лукіяновичеві за визначення Шевченка як "світового поета". Жаль тільки, що не наведено зразків "Шевченкового засобу" зображення.

Закінчено збірник насвітленням "провідних думок" у творчості автора *Кобзаря*. Автор добірки не згадав свого імени. Його порівняння Шевченка з Іваном Котляревським і Григорієм Квіткою-Основ'яненком і наголошення заслуг першого дуже доречне. Взагалі кажучи, цей перший збірник не лише віддзеркалює дещо з інтерпретацій, ще раніше висловлених Михайлом Драгомановим і його попередниками, а й вносить щось нове, пов'язане з новим часом, коли заговорили про державну самостійність України.

Автори цього віхового збірника — не канадці, а західні українці. Однак той факт, що книжку видано в Канаді — для поширення

"культу Шевченка" — вартий відзначення. Тим паче, що тоді в Центральній Україні російський, тобто царський устрій забороняв відзначати 100-річчя від дня народження поета.

Щодо видання творів Шевченка в Канаді до Першої світової війни немає певних відомостей. Книжкових видань, мабуть, не було, але в газетах чи річниках-альманахах — із календарями — поетові твори цитували й повністю передруковували. Аж Українська Революція 1917-1920 рр. дала поштовх для книжкових перевидань. Заходами "Просвіти" у Вінніпезі 1918 року вийшов у світ, у серії "Народна бібліотека", ч.2, ілюстрований *Кобзар Тараса Шевченка*, 516 сторінок, із вступною статтею Богдана Лепкого про життя поета. Оповідаючи, автор іноді вдається й до характеристики творчости, напр., "він був у ті страшні часи гнету та неволі немов із самого неба зісланим апостолом волі, братерської любови" (стор. 30), "його устами промовляє ціла Україна" (53). Таких висловів можна знайти більше.

Щоб донести слово Шевченка до ширшого кола читачів, накладом *Канадийського Фармера* впродовж наступних років випущено "Ілюстровану Шевченківську бібліотеку", що складалася з 24 невеликих випусків (без зазначення дати видання). До речі, на останній сторінці обкладинок було вміщено оголошення про новоиданий *Кобзар* "з образками". Саме це комерційне оголошення допомагає тепер датувати згадану серію.

Двадцяті та тридцяті роки, з погляду шевченкознавства, не були щедрими. Може тому що в цей час багато книжок надходило з України, серед яких були й перевидання *Кобзаря* та різні праці з шевченкознавства. У Канаді тоді нічого "віхового" не з'явилося. По календарях-альманахах усе ж таки рясніли передруки творів Шевченка. Газети й нечисленні журнали не відставали від цієї вже усталеної традиції. "Культ Шевченка" тривав, хоч писали про поета майже тільки автори з-поза Канади. Крім І. Франка, Лесі Українки, Олени Пчілки та інших, траплялися вірші, присвячені Тарасові, В. Самійленка, М. Вороного, Г. Чупринки, С. Черкасенка, У. Кравченко, О. Бабія... Як свідчення пієтизму до поета треба згадати *Деклямації на роковини Шевченка і др.* (Вінніпеґ, 1939). Канадець Михайло Кумка уклав *Сніп, український деклятатор*. Тут зібрано добру сотню віршів, присвячених пам'яті поета, в одному з томів цієї мало не серії.

Конче треба згадати й перші англійськомовні видання в Канаді про українського поета. *Taras Shevchenko: The National Poet of Ukraine* (1936) Дмитра Дорошенка (жив тоді у Празі) зі вступом проф. Дж. В. Симпсона (Simpson) із Саскачеванського університету, було хоча й запізнілим, однак дуже добрим додатком до книжки

вільних англійських перекладів Александра Джердина Гантера (Hunter), канадського поета, що вийшла в світ ще 1922 р. у Вінніпезі — *The Kobzar of the Ukraine*. При окремих перекладених віршах чи уривках із них подано коментар перекладача. Це було вже друге англійськомовне видання перекладів творів поета у всьому світі. За перше видання треба вважати збірочку перекладів Етель Ліліяни Войнич *Six Lyrics from the Ruthenian of T. Shevchenko* (Лондон, 1911), про що вже є немала література.

Годиться згадати також, що окремі твори Т.Шевченка у перекладі канадки Флоренс Р. Лайвсей були уміщені в її збірнику *Songs of Ukraina...* (Лондон, 1916) та канадця Онуфрія Іваха (Honore Ewach) у його *Ukrainian Songs and Lyrics* (Вінніпеґ, 1933).

Друга світова війна значно зменшила видавничу продукцію в Канаді, але й тоді — 1944 р. — у Вінніпезі з'явився *Кобзар* Т. Шевченка, що складався з вибраних творів (разом близько 200 сторінок).

Післявоєнний період позначений масовим переїздом української інтеліґенції з таборів переміщених осіб у Німеччині та Австралії на поселення в Канаді та США, почасти у Бразилії та Арґентині, де вже було багато наших людей (разом узявши, кілька мільйонів). Це значно пожвавило загальноосвітню, культурну та наукову діяльність серед українських — імміґрантів. Члени відновлених Української Вільної Академії наук та Наукового Товариства ім. Шевченка опинилися переважно за океаном. Шевченкознавство набуло нового, широкого розмаху, уже засвідченого в багатьох виданнях.

З бібліографічного обов'язку вважаю за потрібне повідомити, що в моєму посіданні є тогочасна рідкісна книжечка на 64 сторінки, видана "Свободою" 1916 року в Джерсі Ситі, — *Шевченко і його Україна*. У цьому збірнику вміщено "Заповіт", "Розриту могилу", "Суботів", "Чигирин", "Холодний Яр", вірші-присвяти "княжни Я. Кочубеївни"(!), Олени Пчілки, інсценізацію "На Тарасовій могилі" Ярослава Марченка та дещо інше. Додано елементарні статті І. Брика, Я. Весоловського тощо.

Марта Тарнавська

АНГЛОМОВНА ШЕВЧЕНКІЯНА ОСТАННІХ ДВАДЦЯТИ РОКІВ

Вільям Шекспір завдячує своєю славою не тільки талантові. Він завдячує й також багатотисячній армії критиків, дослідників, перекладачів, театральних і фільмових режисерів, і акторів, журналістів англійської і міжнародної преси та багатомільйоновій масі зацікавлених читачів. Російський критик Бєлінський дивувався Шевченкові, чому він пише мовою народу, серед якого немає читачів? Історія заперечила Бєлінському і виправдала Шевченка: знайшлися і читачі, і дослідники. Сьогодні Шевченкознавство — найпоширеніша ділянка української літературознавчої науки, а Шевченко — єдиний український письменник, який має, видану окремою книжкою, бібліографію другого ступеня — тобто бібліографію самих тільки Шевченкознавчих бібліографій.[1]

Знайшлися також і зацікавлені Шевченковою поезією перекладачі, що почали виводити нашого Шевченка на міжнародну арену світової літератури. Шевченковий книжковий дебют в англомовному світі був особливо вдалий.[2] 1911 року — 50 років після смерти поета — з'явилася в Лондоні перша книжка англомовних перекладів поезії Шевченка і появилася вона в доброму англійському видавництві (Elkin Mathews), у літературній серії поетів, де були зарепрезентовані англійському читачеві такі поети, як Єйтс, Бодлер, Ґеорґе, Мейсфілд, Лонґфелло, Лєрмонтов... Етель Ліліян Войнич* — перекладач Шевченкових поезій — була на той час уже відомим англійським романістом — отже, Шевченко вийшов в англомовний світ у доброму товаристві і в перекладах автора, який мав уже і власне місце в англійській літературі.[3] Переклади Шевченкових поезій, що їх зробила Войнич, актуальні і сьогодні — деякі з них багато разів були передруковані в збірниках, журналах і газетах.

За останні два десятиліття, тобто з 1980 і 1990-их роках, появилася низка важливих публікацій, які збагатили англомовну Шевченкіяну. Мені відомі три книжки перекладів Шевченкової поезії і прози,

* Варто принагідно зазначити, що за слов'янським прізвищем, що його Етель Ліліян Бул перебрала від свого чоловіка-поляка, приховується чистокровна англійка з видатної англійської родини: іменем її батька-математика досі називають "Буллеву логіку", а ім'ям її дядька Евереста названий найвищий шпиль у Гімалаях...

4 біографічні видання і 4 літературознавчі дослідження, які вийшли окремими книжками.

Наперед про книжки перекладів: *Selections: Poetry. Prose* із перекладами Джана Віра появилася в Києві, у видавництві "Дніпро" 1988 року.[3] Цей ілюстрований том включає, крім довших поем ("Катерина", "Перебендя", "Гайдамаки", "Сон", "Кавказ") і низки коротших віршів, також автобіографію Шевченка, його повість "Художник" та уривки із щоденника. Джан Вір відомий канадський перекладач українського роду, канадський комуніст, який співпрацював з радянськими видавництвами. Шевченком він займався здавна. Значна частина матеріялів у цьому томі друкувалася вже раніше, зокрема у виданні вибраних поезій, що вийшло в Торонто 1972 року, поеми "Катерина", що появилася окремим виданням 1972 року в Києві, і вибраних творів Шевченкової поезії і прози, що вийшли були в Москві 1979 року.

Selected Poetry — київське видання видавництва "Дніпро" 1989 року,[4] має, крім перекладів згаданого вже Джана Віра, ще переклади Ірини Железнової, Ольги Шартце і Ґладис Еванс. Це передрук видання, що появилося вперше 1977 року. Тут немає жодних нових перекладів, є тільки нова передмова. Видання це замітне тим, що воно двомовне: переклади надруковані поряд з ориґіналами і книжка ця, що має 558 сторінок і включає саму тільки поезію, є багато ілюстрована чорно-білими та кольоровими репродукціями Шевченкових малюнків, рисунків та ґравюр.

The Artist[5] — переклад Шевченкової автобіографічної повісти "Художник" — вийшов у київському видавництві "Мистецтво" 1989 року. Це книжка великого альбомного формату, з чорно-білими та кольоровими ілюстраціями і з паралельним текстом російського ориґіналу та англійського перекладу Анатоля Біленка. Ілюстрації включають не тільки мистецькі роботи Шевченка, але також види Санкт-Петербурґу, портрети різних осіб пов'язаних із Шевченком, фотографії, автографи, документи. Як бачимо, за двадцять років, тільки цей останній том є свіжим набутком англомовної шевченкіяни.

Серед перекладів Шевченкової поезії, друкованих у періодиці, я не помітила жодних нових перекладачів: журнали просто передруковують старі переклади, серед них праці Войнич, Андрусишина й Кіркконелла (що переклали повний "Кобзар" ще 1964 року), Вери Річ та інших.

На противагу до Шевченкових текстів у перекладі, біографічні матеріяли всі зовсім нові або принаймні нові у своїх англомовних варіянтах. *Shevchenko the Man: the intimate life of a poet* Дмитра Чуба[6] — ілюстрована книжечка, що вийшла в австралійському видавництві Байда Букс 1985 року — це переклад українського варі-

янту книжки *Живий Шевченко.* Зміст її становлять популярно написані біографічні нариси, що намагаються дати уявлення про приватне життя Шевченка, його характер і уподобання, його освіту, ставлення до людей, любовні пригоди, політичне переконання.

The Exile Зинаїди Тулуб[7] — це скорочений переклад книжки, що в українському оригіналі називається *В степу безкраїм за Уралом.* Авторка славного роману "Людолови". Це не документальна біографія, а біографічний роман, який зображає Шевченка в роки заслання. Це своєрідна спроба перетворити історичну правду на правду мистецьку, белетризовану. Англомовний варіянт у перекладі Анатоля Біленка вийшов друком в київському видавництві "Дніпро" 1988 року.

Taras Shevchenko, a Life Павла Зайцева[8] — це фактично єдина повна академічного типу біографія Шевченка. Вона появилася заходами НТШ у видавництві Торонтонського університету 1988 року. Ця ілюстрована книжка, яку зредаґував Юрій Луцький, є скороченим перекладом *Життя Тараса Шевченка* — твору, що був написаний ще 1930 року і який вперше вийшов друком українською мовою в 1955 році. Праця Зайцева написана для українського читача, і як каже сам її редактор, вона забарвлена пристрастю і сентиментом, що несприятливі для читачів англомовного світу. Один із рецензентів — наш визначний літературознавець Марко Павлишин — висловив жаль, що біографія Зайцева ще більше підкреслює потребу і відсутність справжньої модерної наукової біографії Шевченка, що була б написана із урахуванням сучасних вимог до цього жанру і орієнтована на сучасного англомовного читача.

Орієнтована на читача нашого часу невеличка книжка Юрія Луцького *Shevchenko's Unforgotten Journey,*[10] видана 1996 року в Торонто. З усіх названих досі книжок — це єдина ориґінальна нова книжка, що не є перекладом з української мови. Написана живо і доступно, модерним стилем сучасної мови, вона намагається показати Шевченка на тлі його доби, в контексті інтелектуальної історії України. Це надзвичайно читабельна книжка, і вона може зацікавити Шевченком англомовних читачів, зокрема університетських студентів. Але книжка Луцького, як зізнається сам автор, включає 90% історично достовірних даних і 10% белетризованої видумки. Документальною дефінітивною біографією Шевченка вона не є. Як воно не дивно, але досі справжньої модерної англомовної біографії Шевченка ми не маємо.

З літературознавчих праць за минуле двадцятиліття появилося окремими книжками чотири праці.

Книжка *The Poet as Mythmaker* Григорія Грабовича[11] вийшла друком вперше 1982 року в серії монографій Гарвардського Україн-

ського Інституту. На основі концепцій структуральної антропології, Грабович ставить тезу, що фундаментальним кодом Шевченкової поезії є міт, що Шевченко є водночас носієм міту і мітотворцем. Україна в мітичному світогляді Шевченка — це ідеалізована утопія, що існувала в минулому і воскресне в майбутньому, це комунітас — громада побудована на любові та рівності, без структури, влади і ієрархії. Ця візія ідеалізованої України в Шевченковій поезії, на думку Грабовича, зливається із візією ідеалізованого людства. Праця Грабовича викликала величезні, але суперечливі відгуки. З одного боку, вона, як рідко яка українознавча книжка, отримала низку рецензій у поважних англомовних журналах і у висліді цих відгуків знайшла місце на полицях великої кількости бібліотек англомовного світу. З другого боку, вона викликала гострий осуд серед журналістів української преси, які звикли вважати Шевченка передусім пророком політичного відродження України або, якщо вони — комуністи, пророком соціяльної революції. Грабовичева книжка появилася згодом у перекладі українською мовою, вийшло вже і друге її українське видання, і пристрасті довкола цієї праці не гаснуть і досі.

Taras Shevchenko: Ukrainian Poet Леоніда Новиченка[12] — це переклад української книжки *Тарас Шевченко — поет, борець, людина.* Англомовний варіянт появився двома окремими виданнями: спершу 1983 року в київському видавництві "Дніпро", згодом — у скороченому і перередаґованому вигляді 1985 року — в Парижі, у видавництві "Юнеско", в серії "Визначні постаті слов'янської культури". Новиченко подає популярний огляд Шевченкового життя і творчости з погляду радянської марксистської критики і наголошуючи нерозривну дружбу російського й українського народів. Я не знайшла в англомовних журналах жодної рецензії ні на перше, ні на друге видання Новиченкової книжечки.

Shevchenko and The World[13] — брошура на 78 сторінок — це збірка п'яти наукових статей за редакцією Василя Бородіна, що появилася в Києві 1988 року. Статті, авторами яких є Володимир Бровченко, Іван Дзюба, Григорій Вервес, Роксоляна Зорівчак, Ярема Кравець і Юрій Кочубей, розглядають такі теми, як поширення Шевченкової поезії в різних країнах світу, знайомство Шевченка з культурою інших слов'ян, впливи на Шевченка Пушкіна і Міцкевіча.

Великим здобутком англомовної Шевченкіяни останніх двадцяти літ є зредаґований Юрієм Луцьким том Шевченкознавчих статей, що вийшов 1980 року у видавництві Торонтонського університету під назвою *Shevchenko and the Critics.*[14] Ця своєрідна антологія критичної думки про Шевченка включає статті про Шевченка критиків різних ідеологій — націоналістів, марксистів, соціялістів — і різних критичних напрямів та підходів. Вона подумана як універси-

тетський підручник і її мета — звернути увагу англомовного студента на найважніші шевченкознавчі праці від часу смерти поета до тепер. Тут можна знайти оцінку Шевченкової творчости від поетових сучасників таких, як Пантелеймон Куліш до наших сучасників — Шевельова, Грабовича, Луцького, Рубчака, Плюща. Цей літературознавчий том отримав низку рецензій у поважних славістичних журналах, його можна знайти у всіх більших академічних бібліотеках Америки, без нього не може обійтися жодний курс української літератури в університетах англомовного світу.

Крім книжкових видань останніх двадцяти років, на особливу згадку заслуговує окремий номер українського англомовного журналу *Forum*[15] — виданий навесні 1989 року у 175-ліття від дня народження Шевченка. Там зібрано низку Шевченкових поезій у перекладі, вибрані статті про поета і його славу, а все це ілюстроване численними портретами, фотографіями, автографами та іншими вдало і зі смаком підібраними ілюстраціями. Цей номер журналу *Forum* дуже надається для популяризації Шевченка серед чужинців, зокрема серед шкільної молоді.

Ми часто говоримо про культ Шевченка серед українців, мовляв не має іншого народу, щоб ставився з таким пієтизмом до свого національного поета. Якщо б змірити значення і вплив поетів кількістю пам'ятників, що їх вони мають у світі, наш Шевченко був би, мабуть, одним із перших... Але в час, коли ставили пам'ятник Шевченкові у Вашинґтоні, в бібліотеках Америки не було жодної англомовної біографії Шевченка. Нема солідної модерної біографії і досі. Шекспіра не вважали національним пророком і не робили на ньому державної політики. Але вже багато років тому знайшлися люди, що присвятили своє життя, аби виготовити конкорданцію до творів Шекспіра (покажчика який вказує, де і в якому творі Шекспіра можна знайти таку чи іншу фразу). Це було зроблено ще в час, коли таку кропітку працю треба було робити ручно, на карточках і з завзяттям одержимости та любови до творчости поета. Серед українців панував культ Шевченка, але не знайшлося досі нікого, хто зробив би конкорданцію до *Кобзаря.* Я знаю, що така праця вже готова і вона буде скоро надрукована , але тепер для цього потрібні тільки гроші на оплату коштів друку, бо саму конкорданцію допомагають робити комп'ютери і така праця вже не вимагає посвяти цілого життя.

2014 року буде двохсотліття від народження Тараса Шевченка. До цієї дати не так уже й далеко. Для гідного вшанування цього ювілею замало влаштовувати концерти і бенкети, ставити пам'ятники. Треба дбати про те, щоб виводити Шевченка у світ, щоб здобувати йому нових читачів, нових перекладачів, нових дослідників.

1. І.З. Бойко і Г.М. Гімельфарб, *Тарас Григорович Шевченко: Бібліографія бібліографії, 1840-1960* (Київ: АН УРСР, 1961), 75 (АН УРСР. Держ. публічна бібліотека).

2. Марта Тарнавська, "Перші два англомовні видання про Шевченка та їхні автори: Войнич і Расторгуєв", *Сучасність,* січень 1987, 26-44.

3. Taras Shevchenko, *Selections: Poetry. Prose,* tr. from the Ukrainian and Russian by John Weir (Kyiv: "Dnipro", 1988), 338, illus., col. port.

4. Taras Shevchenko, *Selected Poetry,* tr. by John Weir, Irina Zheleznova, Olga Shartse and Gladys Evans (Kyiv: "Dnipro", 1989), 558, illus., part col. Parallel texts.

5. Taras Shevchenko, *The Artist: a story by Taras Shevchenko: Illustrations, Documents* (Kyiv: "Mystetstvo", 1989), 383, illus. part. col. Parallel text: Russian&English.

6. Dmytro Chub, *Shevchenko the Man: the intimate life of a poet,* tr. from Ukrainian by Yuri Tkach (Toronto, Melbourne: Bayda Books, 1985), 159, illus.

7. Zinaida Tulub, *The Exile: a biographical novel of Taras Shevchenko, abridged,* tr. from Ukrainian by Anatole Bilenko (Kyiv: "Dnipro", 1988), 395, illus.

8. Pavlo Zaitsev, *Taras Shevchenko: a Life,* ed., abridged and tr. with an introd. by George S.N. Luckyj (Toronto: Publ. for the Shevchenko Scientific Society by University of Toronto Press, 1988), xi, 284, illus.

9. Marko Pavlyshyn, *Russian Review.* 49.1, January 1990, 108-109.

10. George Luckyj, *Shevchenko's Unforgotten Journey* (Toronto: Canadian Scholar's Press, 1996), 119, illus.

11. George G. Grabowicz, *The Poet as Mythmaker: a study of symbolic meaning in Taras Ševčenko* (Cambridge. MA: Distr. by Harvard University Press for the Harvard Ukrainian Research Institute, 1982), x, 170 (Harvard Ukrainian Research Institute monograph series).

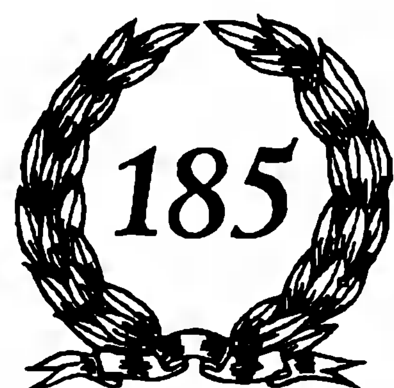
12. Leonid Novychenko, *Taras Shevchenko — Poet and Humanitarian* (Kyiv: "Dnipro", 1983), 183, illus.; *Taras Shevchenko: Ukrainian Poet (1814-61)* (Paris: Unesco, 1985), 134, illus. (Prominent figures of Slav culture).

13. *Shevchenko and the World,* comp. by Vasyl Borodin (Kyiv: Ukraina Society, 1988), 78, illus.

14. *Shevchenko and the Critics, 1861-1980,* ed. by George S.N. Luckyj (Toronto: Publ. in assoc. with the Canadian Institute of Ukrainian Studies by University of Toronto Press, 1980), xi, 522, col. port.

15. *Forum: A Ukrainian Review,* No. 77, Spring 1989, 83, illus.

7. ХРОНІКА



Людмила Зінчук

ФОТОЛІТОПИСЕЦЬ ШЕВЧЕНКІЯНИ: ЯКІВ ДАВИДЗОН

Загальновідомо, якою невичерпною та розмаїтою, а водночас і добре дослідженою, є образотворча шевченкіяна: скульптурна, живописна, графічна, народно-декоративна, прикладна... Найменше вивченою залишилася її фотографічна частина. Хоча серед українських фотожурналістів маємо цікавих майстрів.

Широко знаним в Україні є ім'я Якова Борисовича Давидзона (27.02.1912 — 26.01.1998). Понад п'ятдесят літ з'являлося воно в періодиці під численними світлинами. А найбільше — на шпальтах газети "Радянська Україна" (нині "Демократична Україна"), з якою Яків Давидзон пов'язав посутньо усе своє життя.

А в березні 1977 року Яків Давидзон перший із журналістів був удостоєний звання лауреата Державної премії Української РСР імені Т.Г. Шевченка. Цілком справедливо здивуватися: чому ж у постанові немає жодного слова про величезну і вже тоді відому фотошевченкіяну Якова Давидзона? Такими були реалії радянської дійсности в присудженні премії. Таке іноді трапляється й тепер.

А шевченківській темі фотокореспондент був особливо відданий. Всенародна любов до геніяльного сина України наснажувала досвідченого майстра в його невпокірливій творчій праці. Шевченкіяна Якова Борисовича має широкі хронологічні та географічні межі й бере початок 18 червня 1939 року — дня незабутнього свята всього українського народу, коли в Каневі було відкрито новий музей і пам'ятник Тарасові Шевченку. Цю подію зафіксували публікації у часописах, численні поезії, фотознімки й людська пам'ять. На світлинах Давидзона бачимо багатотисячний потік шанувальників Кобзаревої музи, а далі — сходження на Чернечу гору; автори пам'ятника Шевченкові — скульптор М. Манізер і архітектор Є. Левінсон; діячі науки, культури і мистецтва...

У досьє фоторепортера збереглися сотні документальних звинувачень гітлерівцям, які поглумилися над національною святинею України.

15 серпня 1941 року німецькі війська захопили Канів. Працівники музею не встигли евакуювати фондову колекцію, але найцінніші експонати заховали: частину закопали глибоко в землю на Чернечій горі, а раритети замурували в нішах другого поверху будинку. Хоч і працював музей перші два воєнні роки, але мирні жителі боялись туди приходити. Відвідували музей переважно німецькі солдати, а візити їхніх воєначальників були найнебезпечнішими. Восени

1943 року загарбники повністю окупували музей і пограбували його. Цього їм виявилося замало, то вони молотками побили вікна й скульптури, пошматували і попалили книжки, будинок обнесли колючим дротом. А з вересня 1943 року до січня 1944 року фашисти перетворили святиню в концентраційний табір, чим скоїли нечуване у світі блюзнірство. Лише 31 січня 1944 року настав день, якого всі чекали: Канів було звільнено. Вже першого лютого на цю подію відгукнувся Максим Рильський у поезії "Канів", за кілька днів побував там Андрій Малишко, який висловив свої враження в нарисі "На могилі Тараса". В лютому, за спеціяльним завданням М. Хрущова, прибув до Канева Я. Давидзон. Жаль і гнів стискали серце журналіста, коли він побачив на могилі вінок із соснового віття, переповитий бинтами, від визволителів Тарасових висот. Скільки ж тоді він пережив і вистраждав! Ось як розповідає про це фотокореспондент: "Одного зимового дня 1944 року за спеціяльним завданням я був направлений літаком У-2 із Києва до Канева. Стало відомо, що фашисти осквернили священні для нашого народу місця — музей і пам'ятник великому Кобзарю — Тарасу Шевченкові. Моє завдання — здійснити фотографування на Чернечій горі, щоб засвідчити злодіяння гітлерівських варварів. Біля підніжжя гори літак не міг приземлитися, бо там ще йшли останні бої. З літака було видно, як тікали фашисти. Пілот вирішила здійснити посадку на самісінькій горі поблизу пам'ятника. Під час фотографування до мене підійшов літній чоловік; пізніше з'ясувалося, що це колишній наглядач музею. Із розмови з ним я дізнався, що в музеї фашисти влаштували конюшню; експонати, скульптуру, бібліотеку повністю знищили. Сам пам'ятник, на щастя, вцілів, хоч мав кілька прострілів кулями. У супроводі наглядача я обійшов зали музею. Важко уявити картину, котру я побачив. Уся скульптура була перебита, книжки, картини пошматовані й розкидані, всюди панував безлад.

Все це я зафіксував на фотоплівку. Стрілянина не стихала. Літак узяв курс на Київ. Додому ми прилетіли коли потемніло. Цього вечора я проявив плівку. А наступного дня газета "Радянська Україна" опублікувала окрему полосу матеріялів і фотографій, які звинувачують гітлерівців у ще одному акті вандалізму". (Фотокнига "Незабутнє", (Київ: "Мистецтво", 1982), стор. 46-48).

У нашій публікації зумисне репродукується найбільше фотографій, котрі, мов живі свідки, документально розповідають про страшні збитки, заподіяні загарбниками українській культурі. Бо ми свідомі того, що на часі Німеччині, спокутуючи гріхи своїх попередників, компенсувати кошти за навіки втрачені музейні цінності. У цьому ще вагоміша значущість збережених світлин майстра.

Після війни Яків Давидзон постійно зі своїм щирим другом і надійним помічником — фотоапаратом у "дорозі до Шевченка": Київ і Канів, Керелівка та Моринці, Москва й Санкт-Петербурґ... Багато сходив шляхів, багато побачив та зафіксував для нащадків силу-силенну важливих подій, фактів, зустрічей, делеґацій, гостей, окремих постатей і миттєвостей, котрі виразно й красномовно ілюструють увічнення та вшанування пам'яті безсмертного апостола Правди і Свободи. Кульмінаційними у фотолітописі Давидзона є шевченківські ювілеї та урочистості 1961-1964 років. І знову на численних світлинах у багрянім сяйві виникає Канів із безперервними ріками людей, які пливуть, їдуть і йдуть на Чернечу гору, на це найсвятіше місце національної прощі, котре волею Генія відведене йому серед мальовничих круч. Стоїть Кобзар над вічним Дніпром і дивиться на всю Україну, котрій віддав неспокій думи і синівську любов.

А далі своєрідна відповідь, — серія світлин про щиру й вічну любов народу до свого Великого Сина:

І несуть, несуть співці новітні
Дум твоїх незміряну глибінь.

Завдяки наполегливості, добросовісності, ерудованості та копіткій праці фотокореспондента, маємо чудові світлини у музеях Кобзаря, багатьох будинків і пам'ятних місць, де жив чи бував Шевченко. Чимало будиночків не збереглося, то ще ціннішими є їхні фото, зроблені завчасно.

І так усе свідоме життя з відчуттям і баченням публіциста, з талантом художника творив Яків Давидзон свій фотолітопис шани й любови до Кобзаря. У кожній світлині, за влучним висловом Бориса Олійника, відчуваємо:

І все ж у ній синівським зором майстер
Зумів спинить скороминущу мить...

Яків Давидзон був і залишився леґендарною особистістю серед журналістів, класиком української фотопубліцистики. Важко перелічити всі почесні звання та нагороди фотожурналіста. Він — єдиний серед колег, хто пошанований усіма можливими на той час відзнаками. Двадцять першу нагороду, котрою Яків Борисович особливо пишався, вручив йому Президент незалежної України Леонід Кравчук.

Тож нехай нев'янучою квіткою шани і подяки великому майстрові ця добірка репродукованих світлин ляже на його могилу, що дуже далеко від любої України.

Мітинґ у Каневі 1939 р. з нагоди відкриття пам’ятника Т. Шевченкові.

Відкриття пам’ятника Т. Шевченкові в Москві 1964 р.

Зруйнований нацистами Музей у Каневі, лютий 1944 р.

Чернеча гора у Каневі, лютий 1944 р.
(Світлину зроблено з літака).

Біля могили Т. Шевченка в Каневі.

Мітинґ у Каневі біля могили Т. Шевченка у травні 1961 р.

Скульптор Галина Кальченко
в роботі над погруддям Т. Шевченка.

Людмила Зінчук

НАД КАСПІЄМ ЛУНАЄ "ЗАПОВІТ"

Мангишлак... Цей півострів Шевченкової неволі й недолі розташований на північно-східному узбережжі Каспійського моря. На півночі простяглося три гірські хребти: Каратау, Північний і Південний Актау. Навколо — випалена сонцем рівнина, позбавлена прісної води: ні озерця, ні річечки. Виснажлива літня спека, пронизливі зимові вітри й бурі, кількаразова зміна погоди впродовж доби — це наслідок нестихаючих перемовок пустелі із сивим Каспієм...

Таким у середині XIX століття був цей край, місце колишньої царської каторги, де сім невольничих літ з 1850 до 1857 рр. поневірявся на засланні Тарас Шевченко. То були роки, зіткані з сірих, скорботних і нудних буднів. Остогидла муштра змінювалася виснажливими караулами, а караули — муштрою. Важкі умови солдатчини доповнювалися суворою забороною творити й сліпою безнадією, бо цар "забув" визначити строк покарання.

Будь-хто, приїхавши на Мангишлак, намагається відвідати місто Форт Шевченка, де в тихому мальовничому парку (започаткованому 1853 року поетом разом із комендантом Новопетровського укріплення І.О. Усковим) розміщено Меморіяльний музейний комплекс Тараса Шевченка. Ще 1928 року казахський уряд прийняв ухвалу створити цей заклад, а вже 1 травня 1932 року експозицію було відкрито для відвідувачів.

Увесь цей час Шевченківський музей перебував під протекторатом України, зокрема під опікою колеґ із Державного музею Т. Шевченка у Києві. Постійно збагачувалися фонди, доповнювалась і вдосконалювалась його експозиція, хоч за багато років вона дуже застаріла.

На жаль, з відомих причин, увага нашої держави до Шевченківських місць на Мангишлаці, особливо за останні роки помітно зменшилася. А музейний заклад і дев'ять меморіяльних об'єктів, пов'язаних із іменем Кобзаря, сягли критичного стану.

Дякуючи неспокійним, добрим серцям та з легкої руки керівників двох творчих спілок України — голови Національної Спілки художників Володимира Чепелика й голови правління Національної Спілки письменників Юрія Мушкетика, які звернулися з листом до Президента України Леоніда Кучми, — питання про побудову нової експозиції та упорядкування меморіяльних місць Шевченка в Казахстані успішно розв'язалося. Відповідно до розпорядження

Глави нашої держави та на виконання постанови Кабінету Міністрів і наказу Міністерства культури і мистецтв України було виділено кошти, створено творчу групу досвідчених науковців і художників.

Близько трьох років тривала копітка й наполеглива підготовка нової експозиції. Наукову концепцію, тематико-експозиційний плян, сценарій і текстово-анотаційний матеріял підготували київські коле́ґи: заступник директора з наукової роботи, заслужений працівник культури України Людмила Зінчук і завідувачка науково-експозиційного відділу Марія Корнійчук. Автор художнього проєкту — лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка, заслужений художник України Анатолій Гайдамака. Творча співпраця науковців і художників уже на стадії проєктування переконала в тому, що Шевченківська експозиція на Мангишлаку буде рідною "сестрою" музеїв Кобзаря в Україні, але зі своїм ориґінальним і неповторним образом. Бо саме там найбільше усвідомлюєш: постать Шевченка давно вийшла за межі національної літератури і мистецтва. Він близький і зрозумілий усім націям і народностям, які сьогодні в благословенному духовному побратимстві здобули волю й незалежність. А для українців і казахів Шевченко житиме вічно як голос незнищенного громадянського сумління. Саме це науково й документально підтверджує нова експозиція.

Одним із провідних її художніх образів є верстові стовпи — як символ царської заборони думати, писати й малювати. Вони ж є своєрідним прообразом і тих залізних стовпів, у пошуках яких пішов у мандри малий Тарас, щоб дізнатися на чому тримається світ. Із відкриттям вічних стовпів — духовної основи світу — прийшов Шевченко в українську літературу і став її апостолом. Іншими вдалими художніми знахідками є національні символи двох народів: український вишиваний рушник і казахський тканий пояс.

Будинок, в якому розгорнуто експозицію, — меморіяльний. У ньому жив комендант Новопетровського укріплення Іраклій Усков із сім'єю. З ними поета-засланця єднала тепла та щира дружба, про це розповідається в експозиції, де відтворено куточок кімнати Ускових. В експозиції понад дві тисячі унікальних музейних цінностей. Це книжки, документи, світлини, меморіяльні речі та малюнки художника.

Дві перші кімнати — своєрідний і змістовний художньо-емоційний вступ: відтворений реставраторами і подарований Національним банком України чумацький віз, щедро наповнений етнографічними експонатами із Черкащини; над возом-символом — види України, зокрема Керелівки, Моринець, Звенигородки. Поряд — макет хати, у якій народився поет, спогади про дитинство й малюнки Шевченка "Хата батьків" і "Селянське подвір'я", де зображено такий же чу-

мацький віз. Наступна кімната обладнана як українська світлиця, де, окрім численних ужиткових речей і предметів побуту, подано експонати про життя й творчість Кобзаря до 1847 року. Найповніша експозиція — періоду перебування в укріпленні. 17 жовтня 1850 року, подолавши тисячі верст пустелі й степів, перепливши штормовий Каспій, Шевченко прибув до форту.

Щоб відвідувачам легше уявити цю "широку могилу-тюрму", посеред зали встановлено великий макет укріплення. Це було місце на вапняковій скелі, обнесене муром, із військовою людністю. В ньому десять гармат, казарми для офіцерів і солдатів, будиночок коменданта, гауптвахта й невеличка цегляна церква. Під горою, ближче до морського берега, кілька крамничок, шинок, господарські служби і дворик для коней. А ще далі — глиняні мазанки та юрти десятків мешканців.

Навколо макету на верстових стовпах розміщені високоякісні факсимільні копії усіх олівцевих і акварельних малюнків із різновидами укріплення та його околиць.

Навесні 1851 року Шевченкові пощастило на все літо вирватись із ненависного форту — "Едікуля" (так називали його солдати). Участь у Каратауській експедиції видалася втомливою, фізично виснажливою, але водночас і найщасливішою: це було літо свободи й натхненної праці. Рисунки, виконані в експедиції, яскраво ілюструють подорожні враження художника. В експозиції твори подано в часовій послідовності за місцями зупинок. Унизу — особисті речі учасників експедиції та обладнання. Особливо приваблюють предмети, що змальовані на ескізах і начерках.

Рахуючи дні та ночі тяжкої неволі "у цій незамкнутій тюрмі", пробув Шевченко до 2 серпня 1857 року. Він мужньо витримав усі випробування, не втративши людської гідности. В журбі та смутку знаходив розраду в думах-мріях. "Мені легшає в неволі, як я їх складаю", — зізнався поет. І всупереч жорстокій забороні він працював і набутки його були щедрими. На цій землі Шевченко створив понад 200 малюнків, серед них знамениті серії "Притча про блудного сина" та "Сюїта самотности", численні портрети, роботи на теми життя й побуту казахів. Для їх експонування художники використали кераге — елемент юрти, а поряд — типологічні речі, одяг, предмети побуту, що надають експозиції особливого художньо-емоційного враження.

На засланні Шевченко написав 20 повістей російською мовою (збереглося 9) почав вести філософський автолітопис — щоденник. Журнал розкриває не лише цінні свідчення про життя митця, а й цікаві роздуми, виклади його поглядів і переконань. Науковці та художники знайшли досить вдалий і цікавий

спосіб "розкрити" щоденник посторінково. У новій експозиції належну увагу приділено художньо-документальній розповіді про захоплення Шевченка історією Мангишлаку, життям, побутом і звичаями його абориґенів. Часто відвідувачі затримуються біля пам'ятників сивої давнини, створених самою природою, які увічнив художник. Для його романтичної душі й пустеля була джерелом нових мистецьких вражень. Навіть серед цієї одноманітности великий митець зумів побачити незвичайну красу природи, оспівати її велич і чарівну неповторність. Він був одним із перших, хто за нужденністю і злиднями побачив мальовничість, особливо привабливі риси місцевих мешканців. Казахи цілком справедливо називають Шевченка основоположником їхнього національного живопису.

Восени 1852 року, знайшовши поблизу укріплення добру для ліплення глину й алебастр, художник із властивим йому завзяттям почав займатися скульптурою. В тісній казармі, що слугувала йому й за майстерню, умови були вкрай погані. Та, долаючи труднощі, Шевченко ліпив невеличкі фігурки, цілі композиції, які охоче розкуповували офіцери. Про ці твори відвідувачі дізнаються з рисунків, за сюжетами яких він їх виконував, бо вся скульптура та форми з неї загинули.

Щоденною напруженою працею рятував Шевченко свою душу від нудьги невсипущої та розпачу, бо самотність була його найлютішим ворогом:

Погуляю понад морем
Та розкажу своє горе,
Та Україну згадаю,
Та пісеньку заспіваю...

Щоправда й тут, у Новопетровському укріпленні, зустрілись на його шляху добрі люди, щиросердне ставлення яких полегшувало нестерпне життя засланця. Портрети, листи й документи ілюструють дружні стосунки поета з А. Маєвським, Б. Залєським, І. Скобелєвим, А. Оберменком, С. Нікольським, І. Усковим, К. Бером... Завдяки їхнім зусиллям і діям цей півострів не став у долі Шевченка островом, забутим Богом і людьми.

У просторій та світлій ґалереї подано численні й унікальні експонати про вшанування й увічнення пам'яті Шевченка в Казахстані та подарунки з України (твори майстрів народної творчости, скульптура, художні полотна й книжки із дарчими написами художників і письмеників).

З ґалереї — чудовий вид у парк. Перед ґанком будинку височіє пам'ятник Кобзареві (робота скульптора Володимира Чепелика),

це подарунок України місту Форт Шевченка в день його 150-річчя. Одвічна, невмируща й висока дума про майбутнє людства застигла на чолі Великого сина України. Сидить у задумі Тарас-солдат, прислухаючись до розповіді екскурсовода:

Тут, де пустеля все руба,
І не знайти в піску зерняти,
Не опустився до раба
Й народ зумів з колін підняти.
У цій незамкненій тюрмі,
У цій незміряній пустелі
Людей розгледів у юрмі,
Часи прийдешні їх веселі.

У парку багато пам'ятних місць Шевченка. Насамперед, парк (тодішній "сад-огород"), про який поет залишив багато згадок у листах, щоденникових записах і на малюнках. Шевченко сам зробив плян саду, розбив його. Із комендантом Усковим висадили шовковиці, карагач, акацію, китайський ясен, привезені з Астрахані, Гур'єва та навколишніх місць. У різних кінцях парку викопали криницю та чигир, з якого спеціяльними пристроями викачували воду, розливали її арикам по всьому саду.

Досі збережена й дбайливо охороняється поетова землянка, де здійснено реекспозицію. Її вигляд максимально наближено до меморіяльного. Під час огляду відвідувачів охоплює особливе почуття: дубовий стіл, дзиґлик (табуретка), лава, похідний ліхтарик, люстерко. На тринозі — мідний чайник і кухоль, а на столі — іконка Божої Матері та сторінки щоденника. Тут, криючись від злих очей "наглядачів", Тарас писав і малював. Ліворуч від землянки — кам'яний стіл і лава, які змайстрував добрий приятель поета, майстер Каражусуп. Праворуч — туркменські аби і кулпитаси, що зображені на малюнках і начерках художника, та надгробний пам'ятник Дмитрикові Ускову, виконаний за проєктом Шевченка. Це єдиний збережений зразок його скульптурних і архітектурних творів.

Неподалік чигиря стоїть знаменита, але вже закам'яніла верба, порепана від сніговиць і вітровіїв. Упродовж останніх двох літ на півострові була величезна засуха й верба всохла.

Пригадалось, як на дорозі в містечку Гур'єві підняв Шевченко свіжозламану вербову ґілочку, привіз її до гарнізону та й увіткнув у сухий, кам'янистий ґрунт. Поет мав велику радість, дивлячись як вона росте: "Вона дійсно пустила росточки, я ж ну її поливати, а вона — рости, і в даний час буде вершків шість товщиною в діяметрі і принаймні сажнів три заввишки, молода й розкішна; правда

я на неї і води чимало вилив, зате тепер у вільний час і з дозволу фельдфебеля розкошую собі в її густому затінку...”

Нині ж на осонні — її півто
равіковий стовбур, а біля нього, пробиваючи закам'янілу землю, тягнуться гілочки дворічної верби. Її пересаджено від похідних шевченкових верб, що ростуть у різних кінцях парку, нагадуючи про великого садівника добра й правди. Багато розумного й вічного засіяв Кобзар у цю землю. Все, що посіяв, прийнялося, проросло, пустило міцні паростки й укріпилося назавше.

У День міжнаціональної злагоди в Казахстані (17 жовтня 1997 року), який оголосив Президент, за участю керівників обласної, районної та міської влади, представників української діяспори Мангишлаку, авторів нової експозиції, жителів і гостей Форту Шевченка урочисто відкрито оновлений музейний комплекс Тараса Шевченка.

Фраґмент експозиції зали 1 (початок експозиції)

Фраґмент експозиції: у куточку надмогильний пам'ятник Дмитрикові Ускову, виготовлений за проєктом Тараса Шевченка

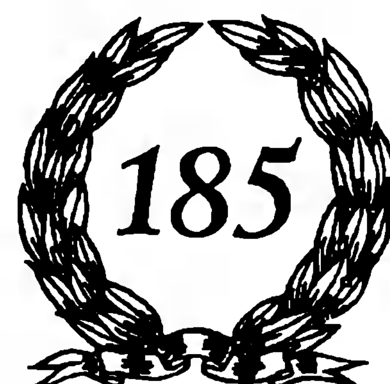
Куточок меморіяльної землянки Тараса Шевченка

Куточок експозиції зали 5

Куточок експозиції зали 5

Пам'ятник Тарасові Шевченкові (Мангишлак).
Автор — скульптор Володимир Чепелик.

8. ДОДАТОК



До Нью-Йорку,
Учасникам Шевченківської конференції

Дорогі друзі!

З України, з отчої землі вітаємо вас зі світлим Тарасовим днем, цим справді найсвітлішим днем серед похмуростей нашого такого складного життя. Сама доля за її страждання подарувала колись Україні генія дивовижного, генія всеосяжного — Тараса Шевченка.

Шевченко був і залишається центральною духовною постаттю нашої історії та культури. Боротьба за Шевченка, проти Шевченка, довкола Шевченка ніколи не припинялася, бо Шевченко і Україна — це єдине ціле, неподільне. Хіба ж давно було, коли в Києві людей розганяли від пам'ятника Кобзареві, коли сексоти-кагебешники заносили в чорні списки кожного, хто зважувався покласти квіти Тарасові 22-го травня. Не забулось і те, з якими труднощами довелося свого часу відбороняти, повертати до „Кобзаря“ шість чи не найсильніших його поезій, що їх перед тим, у керівному кабінеті, уявивши себе цензором, можновладний запроданець вилучив був на тій підставі, що вони, мовляв, ображають Москву. Відомо також, як доморощені нищителі-українофоби трощили університетський, із зображенням поета, вітраж, — прекрасне творіння Алли Горської та її друзів-художників. А той нечуваний злочин — підпал найбільшої Київської бібліотеки, вчинений напередодні Міжнародного Шевченківського Форуму в травні 1946 року. З усіх континентів їхали люди вклонитись генієві України, а Київ постав перед ними — ніби вже передвістя Чорнобиля — у сатанинських димах тоталітарного пожарища, де гинули сотні тисяч книг саме з українiки, зокрема унікальних українських стародруків.

Навіть і в нинішніх умовах Тарас не дає спокою нашим недругам, і це є ознакою того, що Тарас живе, діє, разом з усією Україною стоїть на сторожі нашої незалежности і нашого майбуття.

Своїм високоморальним „Кобзарем“, своїм апостольським подвигом Шевченко більше, ніж будь-хто, зробив для порятунку нації від занепаду, від знедуховлення і розмивання, він повернув їм віру в себе, повернув дух стійкости, дух життя.

Як велика, воістину божественна сила, Шевченко сьогодні єднає все світове українство. Наші думки з-над Дніпра линуть до Вас, наші дорогі брати й сестри, ми повсякчас пам'ятаємо про ті благородні діяння, що їх Ви в діаспорі звершуєте з іменем Кобзаря, надто ж високо пошановує Україна плідну діяльність славетного наукового Товариства імені Шевченка.

Як і за минулих часів, сьогодні Шевченко потрібний нам у всій своїй цільності, незруйнованості кожного рядка, в могутній єднаючій силі, бо в образі Кобзаря живе для нас сама душа народу, українська душа.

Щоб нам вистояти в ці нелегкі часи, щоб утримати над собою небо незалежности, потрібні плечі гігантів.

І перший з-поміж них, чиє плече відчуваємо, це він — Тарас Шевченко!

Тож славмо його, бережімо його, нашого Світоча.

Слава Тарасові! Слава Україні!

Київ, 1995 *Олесь Гончар*

ВИСТУП

Генерального консула України в Нью-Йорку Юрія Богаєвського на конференції з нагоди 185-річчя від дня народження Т.Г. Шевченка

Шановні учасники конференції,
маю велику честь привітати усіх Вас від імені Генерального консульства України в Нью-Йорку.

Ваше зібрання в цьому центрі популяризації ідей Великого Кобзаря з нагоди 185-ліття від дня народження є ще одним свідченням того, як Ви шануєте безсмертну творчу спадщину Тараса Шевченка.

Дозвольте і мені сказати декілька слів з цього приводу.

Серед великих світочів духу, яких народи світу дали цивілізації, одне з найперших місць належить геніальному синові України Тарасові Шевченкові. У глибині наших сердець цей титан мислі та слова і сьогодні живе як співець вселюдського єднання. Поезії Великого Кобзаря народжені для того, щоб не вмирати ніколи. Через часові відстані ми все ясніше бачимо життєвий і творчий подвиг цієї людини, знову і знову відкриваємо для себе унікальність його всебічно обдарованої особистости, ще повніше осягаємо неперехідне значення творчости поета, співучих і грізних його віршів, у яких сьогодні все дихає життям, вільнодумством, правдою, гуманістичною пристрастю, захоплює летом думки, глибиною і красою людського почуття. Саме своїм гуманізмом, прагненням справедливости, вірою в майбутнє народів творчість Тараса Шевченка така близька людям нашого часу.

Шевченко увійшов в історію світової літератури як великий народний поет. До нього неможливо підходити з міркою тільки українською або тільки слов'янською. Перед нами — універсальна постать, котрій властиво з плином часу виростати, підкоряти всесвітнього читача своїм людинолюбством, непримиренністю до кривди й лжі, бунтарським духом.

Нехай же ім'я Шевченка і надалі єднає людей на всіх континентах у їх боротьбі за мирне, щасливе майбутнє нашого світу!

Від щирого серця бажаю Вам плідної роботи, а тим, хто досліджує творчу спадщину Великого Кобзаря, — подальших успіхів у цій благородній справі.

Дякую за увагу і за запрошення бути сьогодні разом з Вами.

Нью-Йорк, 6 березня 1999 року

ПРОГРАМИ ШЕВЧЕНКІВСЬКИХ НАУКОВИХ КОНФЕРЕНЦІЙ У НЬЮ-ЙОРКУ (1991-1999)

У продовженні традиції, розпочатої 1981 р.,[1] щорічні наукові шевченкознавчі конференції спільно спонсоровані Науковим Товариством ім. Шевченка в Америці (НТШ), Українською Вільною Академією Наук у США (УВАН) та Українським Науковим Інститутом Гарвардського університету (УНІГУ) відбувалися в Нью-Йорку в будинку НТШ.[2] Від 1999 р. співорганізатором став також Гарріманський Інститут Колюмбійського університету (ГІКУ). Конференції підготовляли і проводили Лариса Онишкевич (НТШ) і до 1997 р. Анна Процик (УВАН).

Одинадцята річна наукова Шевченкознавча конференція
16 березня 1991 р.

Програма:

Відкриття і вступне слово "Пізнавання Шевченка" — Григорій Грабович (УНІГУ)

"Тарас Шевченко — проблема свободи" — Віталій Дончик (Інститут літератури АН України)

"Національна своєрідність поезії Тараса Шевченка" — Роман Гром'як (Тернопільський державний педінститут)

"Тарас Шевченко і Громади" — Марко Антонович (УВАН)

Закриття — Леонід Рудницький (НТШ)

Дванадцята річна наукова Шевченкознавча конференція
7 березня 1992 р.

Програма:

Відкриття — Леонід Рудницький (НТШ)

"Шевченкове 'Євангеліє правди'" — Степан Козак (Варшавський університет)

"Поезія Тараса Шевченка і проблема її музичної інтерпретації" — Тамара Булат (УВАН)

"До питань про трансформацію шевченківської традиції в українській літературі посттоталітарної доби" — Оксана Забужко (Інститут літератури НАНУ)

---

1. Програми подані у СВІТИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА (Нью-Йорк: НТШ і "Сучасність", 1981), 462-463. Редактори тому: Лариса Онишкевич, Леонід Рудницький, Богдан Певний і Тарас Гунчак.

2. Деталі цього почину і перших десять конференцій описав їхній ініціятор Ярослав Падох. *Там само*, 460-461.

"Смерть у творчості Тараса Шевченка: продовження чи анулювання історії? — Іван Фізер (Ратґерський університет)

Тринадцята річна наукова Шевченкознавча конференція
13 березня 1993 р.

Програма:

Відкриття — Леонід Рудницький (НТШ)

"Підцензурні твори Миколи Лисенка на слова Шевченка" — Тамара Булат (УВАН)

"До проблеми нарації у 'Художнику' Шевченка" — Лідія Стефанівська (УНІГУ)

"Шевченків романтизм і романтизм у південних слов'ян" — Юліян Тамаш (університет Нового Саду, Сербія)

Закриття — Марко Антонович (УВАН)

Чотирнадцята річна наукова Шевченкознавча конференція
12 березня 1994 р.

Програма:

Відкриття і вступна доповідь — Юрій Шевельов (УВАН; НТШ)

"Інтерпретація вірша 'Не нарікаю я на Бога...'" — Марко Антонович (УВАН)

"Еволюція і поетика теми кари у творах Шевченка" — Ася Гумецька (Мічіґанський університет; НТШ)

"До проблеми сприймання Шевченка в сучасній Україні" — Богдан Ажнюк (УНІГУ: Інститут мовознавства НАНУ)

Закриття — Леонід Рудницький (НТШ)

П'ятнадцята річна наукова Шевченкознавча конференція
11 березня 1995 р.

Програма:

Відкриття — Леонід Рудницький (НТШ)

"Тарас Шевченко й формування української наукової мови" — Ірина Коропенко (Київський університет і Торонтонський університет, Канада)

"Феноменологічний аспект категорії читача у творчості Шевченка" — Марія Зубрицька (Львівський університет і Пенсильванський університет)

"Перша конкорданція творів Шевченка: як вона творилась, яка з неї користь?" — Олег Ільницький (Альбертський університет, Канада)

"Шевченкознавство в сучасній Україні" — Анатолій Погрібний (Київський університет)

Закриття — Василь Омельченко (УВАН)

Шістнадцята річна наукова Шевченкознавча конференція
9 березня 1996 р.

Програма:

Відкриття — Василь Омельченко (УВАН)

"Шевченко у сприйманні південних слов'ян" — Анатолій Ярема (Київський університет, Пенсильванський Стейтовий університет)

"Шевченкознавство у рамках НТШ" — Дмитро Штогрин (Іллінойський університет)

"Природа у Шевченка: звук, краса, символ" — Ася Гумецька (Мічіґанський університет)

Рецитація творів Шевченка — Тетяна Каспрук, Леся Гумецька (актори Львівського театру ім. Леся Курбаса)

Сімнадцята річна наукова Шевченкознавча конференція
8 березня 1997 р.

Програма:

Відкриття — Марко Антонович (УВАН)

"Шевченко про психологію художньої творчости " — Тетяна Беднаржова (Прага)

"До історії видання Життя Тараса Шевченка Павла Зайцева" — Альберт Кіпа (УВАН, НТШ)

"До питання естетики у Тараса Шевченка" — Іван Фізер (Ратґерський університет)

Закриття — Леонід Рудницький (НТШ)

Вісімнадцята річна наукова Шевченкознавча конференція
21 березня 1998 р.

Програма:

Відкриття — Леонід Рудницький (НТШ)

"Шевченко сьогодні" — Василь Маркусь (НТШ)

"Вінок інтерпретацій творів Шевченка":

Тамара Гундорова (Інститут літератури НАНУ; ГІКУ)
Тарас Кознарський (ГУРІ)
Лариса Онишкевич (Принстонський Дослідний Форум)
Леонід Рудницький (Лясальський університет)
Юрій Тарнавський (Нью-Йоркська Група Поетів)
Вірляна Ткач (Яра Мистецька Група)
Ганна Чумаченко (Херсонський університет; ГІКУ)

Закриття — Олекса Біланюк (УВАН)

Дев'ятнадцята річна наукова Шевченкознавча конференція
6 березня 1999 р.

Програма:

Відкриття — Олекса Біланюк (УВАН)

Привітання від Генерального Консульства України — Юрій Богаєвський (Генеральний консул)

"Гумор у поезіях Шевченка" — Ася Гумецька (Мічиґанський університет)

"Шевченко і театр Курбаса" — Наталя Чечель (ГІКУ)

"Шевченко і Лисенко: музична форма і драматична функція в монологах з 'Гайдамаків'" — Ярополк Ласовський (Кларіонський університет

Закриття — Лариса Онишкевич (НТШ)

Двадцята річна наукова Шевченкознавча конференція
11 березня 2000 р.

Програма:

Відкриття — Лариса Онишкевич (НТШ)

"Кольоризми в поезії Шевченка" — Ася Гумецька (Мічиґанський університет)

"Дещо про діялектну основу мови Шевченка" — Андрій Даниленко (Харківський педагогічний університет; ГІКУ)

"Англомовна Шевченкіяна 1980-х і 1990-х років" — Марта Тарнавська (Пенсильванський університет)

Закриття — Олекса Біланюк (УВАН)

ПОКАЖЧИК ІМЕН І НАЗВ

"Або — Або": 184, 185
Абрамович Д.: 269
Авраам: 187, 189
"Автобіографія": 351
автобіографічні елементи у творах Ш.:36, 92, 95, 120, 122, 152, 165-168, 172, 173, 175, 176, 178, 180, 208, 247-249, 265, 299, 307, 309, 314, 359
автокомунікація: 21
Адам: 93
адресат (див. також Читач): 210
Азами, брати: 10, 13
Айзеншток Ієремія: 12, 350
Айзеншток Ісайя: 352, 353
Ажнюк Богдан: 217, 410
Аксаков Сергій: 165
алітерація: 71, 125, 126, 320
Алкід: 20
ампліфікація: 146
An Essay on Criticism: 21
анафора: 51, 54, 71, 74, 142, 147
Ангальт-Цербст Християн-Авґуст фон: 24
Андрусишин, перекладач: 359
Андрухович Юрій: 230, 234
анжамбеман: 58
Антоній, святий: 89
Антонович Дмитро: 329
Антонович Марко: 351
А.О. Козачковському: 299
Апокаліпсис: 163
Аполлон: 93, 100
Арій: 28
Арістотель: 83
Аріядна: 84
Аркас Микола: 328, 329
архетип: 83, 84, 86, 237, 246, 260
асонанс: 54, 55, 71
астрофічна будова у творах Ш.: 145, 146
атеїстичні мотиви: 19, 33, 211, 310, 312, 354
Афанасьєв-Чужбинський Олександр: 69, 249

Бабій О.: 356
Байрон Джордж: 92, 249
балада, жанр: 245-248, 252-255, 257, 258, 302, 306, 321, 328
Балакірєв Мілій : 335
Бальмен Яків де: 226
Барвінський Василь: 328
Барка Василь: 62, 208, 312
барокко: 9, 10, 13, 73, 248, 253, 321
Бах Йоґанн Себастьян: 336
Бахтін Міхаїл: 211
Бачинський Юліян: 193
Беатріче: 84-86, 88
Бенвеніст Е.: 123
Бер К.: 375
Бердяєв Ніколай: 188
Березовський Максим: 321
Берліоз Гектор: 336
Бернштейн С.: 65
Бетовен Людвіґ ван: 37, 336
Бєлінський Вісаріон: 25, 218, 358
Бєхтєрєв В.: 256
Бібік Валентин: 330
Біблія (див. ще *Святе Письмо*): 19, 72, 83, 88, 152, 153, 162-164, 265, 267-269, 297, 311, 354
біблійні мотиви: 71, 72, 75, 77, 93, 97, 152-154, 158, 160, 162, 163, 187-189, 250, 251, 257, 267, 307, 312, 314
Білаш Олександр: 329

Більша книжка: 273, 274
Біленко Анатоль: 359, 360
Білецький Леонід: 12, 89, 208, 246
"Білим по білому": 229
Білодід Іван: 93, 270, 287
Білозерський Василь: 348, 350, 351
біографізм: 167, 173
Блавацька: 335
Благовєщенський Олександр: 348
Близнецы: 173, 179, 299, 319
"блудний син", образ: 23, 38, 297, 298, 306-309, 374
Бог: 9, 12, 19, 23, 26, 28-30, 34, 40, 42, 67, 72, 73, 77, 80, 82-84, 86, 91, 93, 95, 96, 103, 105-108, 110, 117, 121, 122, 124, 128, 134, 135, 144, 147, 149, 150, 159, 160, 166, 178, 188, 189, 195, 202, 203, 206, 207, 211-217, 219, 221-223, 229, 232, 234, 235, 239-243, 248, 252, 257, 265, 269, 272, 291, 297, 304, 305, 307, 312, 313, 321, 354, 356, 375
Богаєвський Юрій: 387, 410
Богачевська-Хом'як Марта: 229, 235
Богданович Максим: 128
"Боги стародавніх слов'ян": 117
богоборство: 202, 310
богохульство: 242
Богун Іван: 195
Бодкін Мод: 83
Бодлер Шарль: 358
"Божественна комедія": 84, 86
Борнц: 288
Боровиковський Левко: 74
Бородін Василь: 361
Бортнянський Дмитро: 321, 322
Боян: 195
Брик Іван: 357
Брик Осип: 129
Бровченко Володимир: 361
Бруні Федір: 34, 173
Брюллов Карл: 22, 24, 34, 45, 173, 174
Брюховецький Іван: 196
Бували войни й військовії свари...: 203, 204
Будзиновський Вячеслав: 193
Буквар Южноруський: 30, 153, 283, 286, 292
Бул Етель Ліліян (Войнич): 358
Булат Тамара: 316, 410
Булаховський Леонід: 272, 282
Бульба Тарас: 333, 335, 336
Бурачек Микола: 120, 122
"Буря": 221
Буткевич Володимир: 42
"Б'ють пороги": 325

В казематі: 273
В неволі тяжко, хоча й волі...: 299
"В степу безкраїм за Уралом": 360
Ваґнер Ріхард: 83, 85, 337
Вазарі Джорджо: 21
Вакенродер Вільгельм Гайнріх: 23
"Вальдшнепи": 206
"Валькирії": 83
Варнак: 179, 223, 228
Вашинґтон: 355, 362
Ващенко Василь: 287
Ведель Артем: 321
Великий льох: 18, 38, 95, 99, 111, 124, 153, 202, 226, 266, 304
Великомученице кумо!: 312, 314
Вельтман Олександр: 247
Веллек Рене: 92
Венцель: 334
Вербицький Михайло: 325
Вервес Григорій: 164, 361
Вересай Остап: 333
Вериківський Михайло: 329
Верне Йосиф: 34
Верне Орас: 35
Весоловський Я.: 357

Весталка: 307
"Вечори на хуторі близ Диканьки": 175
Виговський Іван: 196
Відьма: 97, 100, 302, 329
візантинізм: 26-28
Вінчі Леонардо да: 223
Вір Джан: 359
Вірґілій: 86
Вірсавія: 93, 97
Вітер з гаєм розмовляє ...: 73
Вітре буйний, вітре буйний!: 73, 150, 250
"Вітчизняні композитори-класики — пропаґандисти Шевченкового слова": 316
Вішну: 27
Вовчок Марко: 349
Войнич Етель Ліліян (Бул): 357-359, 363
"Вокальна музика на тексти поезій "Кобзаря": 327
Вольтер, Аруе: 26
Воробйов Микола: 122
Воробкевич Сидір: 326
Вороний М.: 356

Г. З.: 146
Гавриїл, архангел: 78
Гавриш Юрій: 91
Гайдамаки: 23, 41, 91, 94, 96, 111, 117, 121, 205, 214, 223, 250, 267, 316, 325, 326, 328-330, 333, 359
Гайдамака Анатолій 373
Гайдеґґер Мартін: 192, 236
Гайне Генріх: 316
Галаган Г.П.: 349
"Галичина і Наддніпрянська Україна": 196
Галле: 50
Гамалія: 97, 99, 110, 223, 290, 326, 327
Гамлет: 191
Гантер Александр Джердин: 357
Ганцов В.: 273-276, 279-281, 283
Геґель Ґеорґ Вільгельм Фрідріх: 22, 25, 186-190
Геракліт: 250
Гесс Петер: 24
"Гетьмани, гетьмани": 327, 333, 334, 337, 338
Гітін Володимир: 163, 410
Гладкий Гордій: 326
Глібов Леонід: 69
Глінка Микола: 327
Гнедич : 178
Гоголь Микола: 21, 66, 71, 81, 165, 175, 176, 179, 184, 195, 196, 225, 247
Гольбайн Ганс: 24, 176
Голова Христа: 30, 31
Головацький Яків: 69
Гомер: 35, 178, 221
Гонта Іван: 20, 99, 157, 195, 225
Гончар Олесь: 385, 410
Гончаренко Агапій: 354
Горацій: 35
Горбач Олекса: 287, 292
Гординський Святослав: 164
Гордієнко Кость: 196
Гордійчук Микола: 316
Гори мої високії...: 121
Грабович Григорій: 12, 19, 185, 219, 222, 234, 246, 360, 361, 362
Грабовський Павло: 197, 209
"Граматка" Куліша: 153, 353
Гребінка Євген: 165, 249
Грек Теофан: 42
Грек М.: 42
Григорій, митрополит петербурзький: 266, 319
Григорович Василь: 21, 22, 41
Гриневецький Іван: 193
Грінченко Борис: 12, 78, 231
Грінченко Микола316
Грушевський Михайло: 193, 218
Губаренко Віталій: 330

Гулак-Артемовський Петро: 269, 270
Гулак-Артемовський Семен: 300, 323
Гумецька Ася: 7, 45, 103, 410
Гунар: 50
Гушалевич Іван: 69

Ґаліч Олександр: 21, 22
Ґеорґе Стефан: 358
Ґете Йоганн Вольфґанґ: 18, 32, 38, 87
Ґіббон Едвард: 26, 42
ґотика: 9, 10, 13, 24
"Ґрадаційна композиція в ліриці Шевченка": 139-151
Ґріґ Едвард: 334, 335
Ґрінблятт Стівен: 221

Давид, псалмоспівець: 70, 72, 152-155, 158-164, 188, 202, 267, 286, 326
Давидзон Яків: 367-369
Давидов Степан: 321
Данькевич Кость: 330
Даниленко Андрій: 271, 410
Данило, король: 198
Данте Аліґ'єрі: 84-86, 88, 89, 221, 309
Дахній Андрій: 183, 410
Дві дівчини: 298
"Деклямації на роковини Шевченка і др.": 356
Делякруа Ежен: 35
Делярош Поль: 35
Дерева Мангишлаку (Мангишлацький сад): 298
Державін Гаврила: 60, 177, 180
"Дерзання": 221
Деркач А.: 265, 270
"Дещо про діялектну основу Шевченкової мови": 271-286
"Дещо про Шевченкову мову": 271
Дзюба Іван: 188, 361
Діккенс Чарльз: 354
Діва Марія: 20, 29, 32, 86, 88, 93, 94, 223, 236, 242, 307, 376
Дівичії ночі: 74, 149
діялогічність: 57, 59, 210-215, 223, 247, 250, 254, 304, 305, 312, 313
Дмитрієв Микола: 35
Дневник: 152, 163
До Основ'яненка: 72, 74, 146
"До проблеми сприйняття Т. Шевченка в сучасній Україні": 217
"До характеристики Шевченкової творчости": 355
Добро, у кого є господа...: 213
Добролюбов Микола: 11
Долорес: 240
Доля: 304
Доманицький Василь: 274-276, 279
Домашовець В.: 312
Дон Жуан: 240
Донцов Дмитро: 208, 218, 354
Дорошенко Дмитро: 249, 356
Дорошкевич Олександер: 12
Драгоманов Михайло: 11, 13, 193, 195-197, 222, 355
Другий Кобзар: 254
Дуби з Гетьманщини стоять: 119
Дудко Віктор: 347, 410
Думи мої...: 45, 46, 50, 53, 68, 72, 146, 150, 191, 224, 330
Думка (Вітре буйний, вітре буйний...): 73, 150, 250
Думка (Тяжко-важко в світі жити...): 70, 309
"Думки проти течії": 227
"Душа поета": 330
Дюрер Альбрехт: 24

Еванс Ґладис: 359
Едип: 97
езопівська мова у Ш.: 56, 153, 163
Ейхенбаум Борис: 139, 140, 177
"Екзод Тараса Шевченка": 19
Еклезіяст: 250, 251

експресивні засоби у творах Ш.:
45, 47, 52, 53, 57-62, 69, 124, 130, 147;
інтонація: 45-47, 51-54, 56, 58, 59, 66, 68, 70, 125, 130, 139, 147-149, 159, 165, 210, 252, 316, 330
див. ще *звукосимволізм, ритм*
елегія, елегійний: 46, 51, 56, 61, 69, 70, 145, 154
"Елементи Шевченкової мови, їх походження й значення": 271
емоція, емоційність у творах Ш.:
32, 33, 37, 47-53, 57, 59, 61, 62, 67-70, 74, 76, 77, 94, 104, 106, 109, 117, 122, 139-141, 146-150, 152, 167, 173, 185, 224, 227, 230, 239, 246, 257, 312, 320-322, 324, 331, 338, 339
енго: 124
Енґельгардт Павло: 24
Енґельгардт В.П.: 41
"Ерлкеніґ": 334
Ескулап: 87
Естетика Шевченка: 17-19, 21, 121, 152, 154, 171, 212
Estetyka, czyli umnictwo piękne: 21
"Естетична доктрина Шевченка": 18

Єва: 93, 97
Євангеліє: 28, 242, 265
Євшан-Федюшка Микола: 12, 13
Єгова: 29, 93
Єйтс Вільям Батлер: 358
Єретик: 203, 267, 272
Єфремов Сергій: 11, 12, 179, 211

Железнова Ірина: 359
Желіґовський Едвард (Антоній Сова): 348, 349
"Женское политическое бессознательное": 229
Жерьобкіна Ірина: 229, 230, 236, 237, 239, 240, 241, 243
"Живий Шевченко": 359
Живописна Україна: 248
"Жизнь Григорія Сковороды (писана 1794 года в древнем вкусъ)": 318
Жилко Ф.: 273, 274, 277, 278, 281, 285
"Життя Тараса Шевченка": 360
жіночі образи у Ш.: 32, 84, 85, 215, 234, 235, 237-243, 253, 256, 299, 313, 314
"жіноча лірика" Ш.: 75, 140
Жовтобрюх Михайло: 287
Жуковський Василь: 24, 35, 167, 173, 174, 247
Жур Петро: 347
Журавлев А.: 66, 123

З передсвіта до вечора...: 269
"З приводу ювілею Шевченка": 354
За байраком байрак...: 328, 330
Забіла Віктор: 69, 74, 249
Забужко Оксана: 231, 233-236, 241
Заворожи мені, волхве...:
70, 72, 73, 146
Зайцев Павло: 26, 40, 103, 110, 248, 274-277, 360
Закувала зозуленька...: 327
Залєський Броніслав: 32, 34, 35, 301, 375
Залізняк Максим:
157, 195, 205, 279, 290
"Заметка о русинской терминологии": 292
Заньковецька Марія: 76
Заповіт: 74, 150, 207, 221, 325, 326, 355, 357, 372
Заратустра: 84
Заросли шляхи тернами...:
70, 146, 149
Заспівали, розійшлись...: 97
"Збірник Шевченкознавства по-англійськи": 292
Зборовська Ніла: 229, 410

"Звірення, відданого мистецтву монаха": 23
звук: 36, 48-52, 54-57, 59, 61, 62, 67, 70, 71, 85, 104, 105, 106, 110, 112, 122-133, 320, 323, 335;
звукообраз: 128, 129, 130;
звукопис: 48, 52, 54, 125, 132;
звукоповтор: 124, 127, 128, 129;
звукосимволізм: 45,48, 66, 124;
звукосприймання: 50, 51, 64
"'Звук' в аперцепційній системі Шевченкового вірша": 123
Зименков О.: 64
Зіґлінда: 83
Зіґмунд: 83
Зіґфрід: 83
Зілинський І.: 276
Зінчук Людмила: 367, 374, 410
Злотоустова Л.: 67
"Золоті ворота": 207
Зорівчак Роксоляна: 361
Зубрицька Марія: 210, 410

І виріс я на чужині...: 299
Ігнатенко М.: 222
"Известие о прозаических сочинениях Т.Г. Шевченка": 179
І золотої, й дорогої...: 150, 215, 326
І мертвим, і живим...: 199, 200, 215
І станом гнучим, і красою...: 299
"История Малороссии": 324
І тут, і всюди — скрізь погано...: 73
І широкую долину...: 71
Івакін Юрій: 12, 266
Іван Гус: 203, 326, 327
Іван Підкова: 133, 191, 326
Іванов Олександр: 21
Іванов Вс.: 67
"Іванове свідоцтво про Ісуса": 310
Івах Онуфрій: 357
ідеалізм: 21, 22, 24, 25, 185, 187;
ідеалізм і Ш.: 19, 22, 24, 26, 27, 33, 186
ідеалізація у творах Ш.: 95, 118, 155, 156, 209, 240, 241, 361
ідентичність національна: 20, 232, 233, 246
ідіолект: 127
Ієзекіїл: 188, 201, 267
Ієремія: 265
"Із розшуків про Шевченка": 350
"Із спостережень над синонімами у творах Шевченка": 270
Із-за гаю сонце сходить...: 151, 326
Ізіда: 322
Іларіон, митрополит: 312
Ільницький Олег: 91
"Ілюстрована Шевченківська бібліотека": 356
імпресіонізм: 18
інверсія: 47, 51-53, 65, 306, 307,310
Інґрам Анн: 261
"Інший", категорія: 211, 232
Іржавець: 121
іронія: 19, 36, 92;
іронія у Ш.: 28, 29, 37, 38, 51, 52, 56, 57, 61, 85, 86, 88, 91-94, 96, 98,168, 171, 177-180, 190, 213, 214, 265, 267, 300
"Іронічний рай Шевченка": 91
Ісайя, пророк: 188, 265
Ісаак: 189
"Історія нової української літературної мови": 289, 291, 292
Ісус (див. ще *Месія, Син Божий, Спаситель, Христос):* 80, 162, 242, 310, 311

Йов: 187, 188

Кавказ: 37, 91, 96, 153, 202, 265, 327-329, 359
Казарма: 299
Каїн: 93
каламбур: 37, 93, 168, 179
Калачева С.: 58
Калнишевський Петро: 195, 196
Каменецький Данило: 351

"Камінний гість": 77
"Камінний господар": 240
Камінчук Ольга: 69, 410
Canadian Slavonic Papers: 19
"Канів": 368
Капитанша: 179
Капніст Петро: 265
Карпенко-Карий (Іван Тобілевич): 77
Каражусуп: 376
Карманський Петро: 194
Карпенко Степан: 325
Катерина: 23-25, 224, 237, 238, 245, 254, 302, 307, 325, 328, 329, 359
Кафка Франц: 222
Квітка Климент: 327
Квітка-Основ'яненко Григорій: 72, 74, 249, 291, 355
Квятковський А.: 67
Кенсі Антуан де: 21
К'єркеґор Сьорен: 183-191
Київсько-Печерський патерик: 269
Кирило і Методій: 10, 72
Кирило-Методіївське братство: 43, 72
Кіркконелл: 359
клясицизм: 9, 10, 18, 19, 21, 23, 24, 35, 36, 233;
клясицизм і Ш.: 18, 19, 21, 24, 35, 36
"Книга битія українського народу": 162
Книга Еклезіяста: 250, 251
Книга Йова: 187, 188
Княгиня: 179, 265, 268
Княжна: 274, 275
Кобзар: 157, 158, 162, 164, 197-199, 201-204, 208, 211, 213, 218, 219, 221, 249, 254, 258, 274, 276, 278, 312, 316, 321, 325-327, 333, 337, 353, 357, 359, 362, 372
"Кобзар "з образками"": 356
Кобилянська Ольга: 232, 233
Кобринська Наталія: 235
Ковалинський Михайло: 318
Кодацька Лариса: 348
Козаченко Григорій: 329
Козачковський Андрій: 299
Козловський Іван: 329
кольористика у Ш.: 33, 50, 53, 72, 94, 104, 105, 107, 109-112, 116-118, 359
Кольцов Ол.: 180, 288
Колесса Олександер 164[27]
Колесса Філарет: 12, 316, 326
Коліївщина: 157, 163
Коло гаю в чистім полі...: 306
Колодуб Левко: 330
коломийковий розмір у Ш.: 69, 70, 319
Коляда Ґео: 221
"Комедія помилок": 83
Композиторські інтерпретації віршів Ш.: 316-332
комунікація (див. ще *автокомунікація, діялогічність, монологічність*): 253
Кониський Олександр: 12, 179, 347, 351
конкорданція: 91, 362
Коновченко Іван: 56
Конт Оґюст: 11
контраст: 56, 62, 72, 97, 107, 145, 150, 155, 305, 306, 307, 312, 317, 335;
емоційний к.: 62, 74, 117;
інтонаційний к.: 56;
композиційний к.: 74;
семантичний к.: 57
Корж Олександр: 222
Корнеліюс Петер фон: 23, 24, 34
Корнійчук Марія: 373
Коропенко Ірина: 287, 410
Коропецький Роман: 152, 410
Корсунь Олександр: 277
Кос-Аральська експедиція: 34
"Косарі": 327

Костенко Ліна: 240
Костомаров Микола: 11, 72, 74, 162, 319, 350, 351
Котляревський Іван: 22, 71, 72, 76, 87, 99, 178, 249, 250, 271, 272, 317, 355
Кох Йосиф Антон: 23
Кохановський Ян: 153
Коцюбинська Михайлина: 210
Коцюбинський Михайло 291
Кочубей Юрій: 361
Кочубеївна Я.: 357
Кошиць Олександр: 329, 337
Кравець Ярема: 361
Кравченко Уляна: 356
Красінський Сиґізмунд: 162
кредо Ш.: 53
Крижанівський Данило: 258
Кропивницький Марко: 79, 80, 258, 261
Крузо Робінзон: 297
Круліковський: 162
Крушельницька Соломія: 326
Кубійович Володимир: 253
Кузан Мар'ян: 328
Куліш Пантелеймон: 9, 11, 12, 153, 179, 201, 222, 230, 234, 248, 249, 265, 269, 272, 279, 281, 291, 325, 349-351, 353, 362
Кума моя і я: 321
Куртене Бодуен де: 47
Кухаренко Яків: 248

Л.: 97
Лазаревський Іван: 267
Лазаревський Михайло: 101, 179, 226, 348
Лайвсей Флоренс Р.: 357
Ласовський Ярополк: 333, 411
"Ластівка": 249, 250, 258
Левицький В.: 49, 55, 66, 67
Левінсон Є.: 367
Левченко М.: 292
Ле-Корбюзьє Шарль Едуар: 10
Лепкий Богдан: 275-277, 286, 356
Лєрмонтов Михаїл: 58, 165, 249, 288, 358
Липинський Вячеслав: 205
Лисько Зиновій: 316
Лисенко Микола: 316, 318, 325-329, 333-338
Лисенко П.: 276, 278
"Листи до Тараса Шевченка": 349, 350
"Листопад": 73
Лисяк Юліян: 265
Лібельт Карл: 21, 24, 33
"Ліки розкішникам цього світу": 317
"Лілея": 330
"Лірика й гумор у шевченківському "Журналі": 177
"Лісова пісня": 240
Ліст Ференц: 336, 339
Лічу в неволі дні і ночі...: 71
Лобода Іван: 290
Лозинський Михайло: 354
Ломоносов Міхаїл: 153
Лонґфелло Генрі Вордсворт: 358
Лорка Ґарсія: 316
Лотман Юрій: 48, 65, 66
Лотоцький Антін: 208, 355
Лукаш: 240, 241
Лукіянович Денис: 355
"Лунатик": 247
Лунатика: 179
Луцький Юрій: 19, 360, 361, 362
Луців Лука: 287, 292
"Любов в творах Т. Шевченка": 355
Людкевич Станіслав: 316, 320, 327, 329, 331
Люкас Ф.Л.: 20
Ляйбніц Ґотфрід Вільгельм: 41
Лятошинський Борис: 328, 330, 335

Магдалина: 21, 242
"Марія Магдалина": 21
Маєвський А.: 375
Мазепа Іван: 105, 106, 107, 168, 195, 196, 198

Майборода Георгій: 330
Максимов С.: 255
Мала книжка: 273, 274
Маланюк Євген: 197, 204, 208
Малишко Андрій: 245, 368
Малкович Іван: 219
малярство Ш. (див. *Шевченко як маляр*)
Мангишлацький сад: 298
Манізер М.: 367
Марія: 32, 93, 215, 242, 300, 303, 307
Марко Проклятий: 195, 205-208
Маркевич Микола: 74, 146, 324, 325
Марку Вовчку: 69
Марлінський: 165, 170, 172, 179
"Маруся Чурай": 240
Марченко Ярослав: 357
Мар'яна-черниця: 100, 278, 302
Масенко Л.: 272
Матвій, євангелиста: 265
Матрос: 18, 36
Маяковський Володимир: 67, 122
медитативні елементи у Ш.: 53, 56, 61, 143, 150
Мейсфілд Джон: 358
Мейтус Юлій: 329
Мельник Ярослав: 222
"Мелодика російського ліричного вірша": 139
Меморіяльний музейний комплекс Тараса Шевченка: 372
мемуарність у творах Ш.: 166, 167, 172, 173
Мені однаково...: 146, 217, 327
Мені тринадцятий минало: 97, 117
"Мертві душі": 175, 179
Месія: 311
метафора: 52, 53, 59, 60, 72, 83, 84, 88, 305, 306, 308, 309;
метафорика Ш.: 33, 37, 52, 53, 59, 60, 72, 82, 85, 88, 103, 112, 133, 145, 147, 149, 212, 215, 219, 224-226, 233, 241, 242, 305, 306, 308, 309
Метлинський Амвросій: 74
метрика: 69
Ми восени такі похожі...: 213
Микола І: 23, 25, 39
Милорадович Григорій: 347
Минають дні, минають ночі...: 320
Минули літа молодії...: 69, 145, 146, 326
Миславський, митрополит: 265
міленаризм: 162, 164
Мінотавр: 80
містицизм: 23
міт: 13, 82, 219, 222, 231, 234, 236, 239, 240, 241, 242, 245, 246, 361
мітичне мислення: 19, 37, 222, 236, 361
мітологема: 72, 73, 231, 236
мітологія: 19, 36, 73, 83, 230, 253, 289
мітологізація: 211, 219, 220, 246
мітологічний світогляд: 72, 73, 75, 110, 123, 190, 205, 219, 250, 253, 304
мітотворення: 80, 164, 219, 222, 232, 234, 246, 249, 361
Міхновський Микола: 194, 198, 208, 218
Міцкєвіч Адам: 162, 164, 188, 361
Мов за подушне, оступили...: 167
мова Ш.: 271, 282;
діялектна основа мови Ш. 271-286;
мова Ш. автографів: 273
Могила Петро: 29
Мойсей: 89, 162
"Мойсей": 240
Мойсієнко Анатолій: 123, 411
Молитва: 69, 72, 292, 327, 328
монологічність у Ш.: 57, 74, 75, 146, 203, 210

Мороз Лариса: 76, 411
"Москаль-чарівник": 349
Москалева криниця: 19, 38, 92, 93, 100, 224-226
Моцарт Вольфґанґ Амадей: 336
*Моя сестро, дружино святая!:*82
"'Моя сестро, дружино святая!': як шлях до остаточного поєднання двох символа": 82
"Моя сповідь": 208
Муза: 304
"Музика до "Кобзаря" Т. Шевченка": 325-327
Музыкант: 167, 169, 172-175, 177, 179, 266
"Музичні імпульси в поезії Шевченка та композиторські інтерпретації віршів": 316-332
Муравйова Олена: 329
Мусоргський Модест: 325, 335
Мушкетик Юрій: 372
мюнхенська школа: 23, 24

Н. Маркевичу: 74, 146, 324
На батька бісового я трачу...: 213
На вічну пам'ять Котляревському: 71, 72, 249, 250, 317
На кладовищі: 297, 307, 310
"На могилі Тараса": 368
На ріках круг Вавілона (Псалом CXXXУI Т. Шевченка): 329
На смерть Григорія, митрополита петербурзького: 266
"На Тарасовій могилі": 357
На вгороді коло броду...: 140, 141
Над Дніпровою сагою...: 275, 325
Назар Стодоля: 76-81, 93, 95, 101, 328
"'Назар Стодоля': світ символів": 76
Назарова Т.: 280
назореї, назорейська школа (див. ще *мюнхенська школа):*23, 24, 30
Наймичка 23, 302,
Наймычка: 38, 97, 179, 302
Наливайко Северин: 191
народництво: 11, 197, 198, 220, 271, 272
"Наталка Полтавка": 76, 81, 335
Нахлік Євген: 193, 411
"Національне і духовне": 222
націоналістичний підхід до Ш.: 12, 198
Нащо мені чорні брови...: 325
Не для людей, тії слави...: 150, 213
Не женися на багатій...: 143
Не завидуй багатому...: 97, 142
Не молилася за мене...: 82
Не нарікаю я на Бога...: 213
Не так тії вороги...: 150
Небеш Дарка: 259
Невольник: 325
Немирич Юрій: 196
Неофіти: 32, 93, 125, 126, 204, 265, 326, 328
Несчастный: 152, 179
Нєкрасов Ніколай: 66, 121, 122
Нижанківський Остап: 326
"Никита Гайдай: 300
Ніковський Андрій: 12
Нікольський С.: 375
Ніцше Фрідріх: 84
"Ніч": 73
Ніщинський Петро: 328
Новий Завіт: 187
Новиченко Леонід: 361

Обеременко Андрій: 375
Оболонський О.: 247
Овідій Назон: 309
*Огні горять, музика грає...:*69, 318
Одарченко Петро: 353
"Одержима": 242
Одіссей: 84
"Ой виострю": 328
"Ой виострю товариша": 328
Ой діброво — темний гаю!: 72
Ой одна я, одна...: 75, 325
Ой по горі роман цвіте...: 74
"Ой три шляхи широкії": 326

Ой чого ти почорніло...:
70, 126, 330
Олійник Борис: 221, 222, 369
Онишкевич Лариса: 7, 19, 82, 411
Онуфрій святий: 301
Орлик Пилип: 195, 196
Осипов М.: 300
Осія: 188, 200, 267, 292
Осія. Глава XIУ: 200
"Основа": 292, 351
Охримович Володимир: 193

Павло святий: 28, 89
Павлик Михайло: 193
Павлишин Марко: 12, 360
Павлов: 165
Павловська Євгенія: 329
Павловський Григорій: 329
палеославізм: 265-269
Палій Семен: 195
"Пан сотник": 329
Панов М.: 47
пантеїзм: 19, 23, 33, 41, 268
Папіні Джованні: 221
парадокс: 93, 95-98
паралелізм: 51, 54, 74, 142-144,
147, 150, 164, 320
Пачовський Василь: 193-208
Певний Богдан: 40
Пеленський Євген: 18
Пенелопа: 84
Первомайський Леонід: 245
Перебендя, образ: 20, 219, 297
Перебендя: 73, 133, 359
Передрієнко В.: 271
Петро, святий: 10, 28, 76, 242, 301
Петрарка Франческо: 316
Петренко Микола: 71, 74, 75
Петров Віктор: 18, 40
Петрусь: 97, 101, 179, 224
Печеніг-Углицький Павло: 329
Писаревський Семен: 74
Письмо Святе (див. ще *Біблія*): 78,
153, 164, 265, 268, 297, 305, 311
Пілат Понтій: 80
"Пісні Пісень": 83, 88
"Плавай, плавай, лебедонько": 326
Плавтій: 84
Платон: 21, 26, 192
Плач Ярославни: 269, 319, 330
Плішка Павло: 334
Плющ Леонід: 12, 19, 239, 271,
272, 312, 362
Повесть о безродном Петрусе: 177
"Повість временних літ": 266, 269
повтори: 55, 68, 104, 106, 122, 140,
143-146, 148, 150, 154, 169,
177, 178, 301, 303, 304;
звукові п.: 48, 52, 54, 61, 105,
106, 124, 127-129, 131;
лексичні п.: 141, 146, 149;
морфологічні п.: 46;
образні п.: 53, 96, 141, 225,
301-304;
ритмічні п.: 129, 141;
семантичні п.: 144, 161;
синтаксичні п.: 46, 141, 304;
п. фонетичні: 125
"Повторення": 185
Подражаніє Ієзекіїлю. Глава 19: 201
Поет, розп'ятий на "ізмах": 17
"Поет як мітотворець": 246
позазнаходжуваність: 211
позачасовість: 211
позитивізм: 11, 13
Покарання колодкою: 299
Покарання шпіцрутенами: 299
Польовий Микола: 165
"Польові дослідження з україн-
ського сексу": 233, 235, 241
Полоцький Симеон: 153, 163
Полторацький Марко: 321
Полуботко Павло: 196
Полусмакова Ликерія: 97
Полюбилася я...: 140
Полякам: 69, 72, 95, 97
Поп Олександр: 21, 35

Породила мене мати...: 75
Посланіє: 25, 37, 96, 100, 153, 328
Потебня Олександр: 123, 131, 132
Правдюк Олександр: 316
Придаткевич Роман: 316
природа у Ш.: 21, 32-35, 37, 46, 49, 52, 54, 55, 59, 60, 73, 74, 88, 89, 94, 96, 97, 103, 107, 109, 112, 117-121, 178, 214, 254, 375
"Природа в поезії Шевченка— звук, колір, символ": 103
Притча про блудного сина: 297, 298, 307-309, 374
Притча про робітників на виноградинку: 297
Причинна: 224, 245-255, 257, 258, 304, 306
"'Причинна'" і Шевченко: інтерпретація поетичного 'Я'": 245-261
"Приятелі": 297
"Про основу і значення співности в поезії Тараса Шевченка": 320
"Про природу мовного знака": 123
"Провінціялка": 77
Прогулка с удовольствием и не без морали: 36, 44, 120-122, 165, 179
Прометей: 197, 207
Просвічення: 20
протеїзм: 233, 234, 239
псалми: 70, 126, 152-162, 188, 266-270, 318, 319, 329
Псалми: 70, 72, 153, 158, 161
Псалтир: 152, 154, 156, 160, 161, 268
Псьол Олександр: 69
психологізм: 13, 33
Пуле Ж.: 210
Пушкін Олександр: 77, 92, 183, 186, 188, 316, 361
Пчілка Олена: 356, 357
"Радуйся, ниво неполитая": 325
Райнеке: 334
Рамазанов Микола: 347
"Раннє шевченкознавство в Канаді (1919-1944)": 354
Рафаель: 307
реалізм: 18
"Реве та стогне Дніпр": 327
Реве та стогне Дніпр широкий: 245, 258, 259
революційність Ш.: 17, 19, 153, 162, 203, 206, 271, 292, 361
революціонер (Ш. як поет-революціонер): 198, 201, 202, 208, 219, 222
Ревуцький Дмитро: 316, 328
Рембрандт: 117, 297
Ренесанс: 9, 10, 13, 35, 232
Реріх Микола: 76
реципієнт (див. ще *читач):* 123, 125-127, 129, 131, 211, 214, 215
Рєпніна Варвара: 249
Рибальченко Всеволод: 329
Рильський Максим: 142, 368
Римський-Корсаков Микола: 335, 336
ритм (див. ще *експресивні засоби*): 45-48, 50-54, 57-62, 66-70, 85, 104, 107, 110, 124, 129, 141, 144, 148, 252, 255, 316, 319, 320, 330, 338, 339
"Ріґведа": 124
Річ Вера: 359
Річицький Андрій: 11
Родзянки А. та Н.: 152
Розанов Володимир: 183
Розп'яття: 31, 32
Розрита могила: 61, 357
Розумний Ярослав: 17, 411
романтизм: 19-24, 32-36, 38, 60, 69, 70-74, 85, 91, 92, 160, 164, 165, 167, 180, 187, 231-233, 236, 240, 246, 247, 249, 253, 333, 334, 339; романтизм у Ш.: 18, 19, 21, 22, 24, 30, 32-38, 60, 69-75, 84, 85, 91, 92, 98, 118, 119, 160, 162,

165, 167, 187, 197, 202, 220, 224, 236, 239, 240, 246, 247, 249, 253, 254, 257, 258
Росли укупочці, зросли...: 71
Рубльов Андрєй: 42
Рубчак Богдан: 12, 19, 91, 221, 362
Руданський Степан: 69, 269
Рудницький Антон: 328
Рунґе Філіпп Отто: 23
Русалка: 254
Русалки: 298
Русанівський В.: 282
Руставелі Шота: 221

Саваоф: 29
Сагайдачний Петро: 191, 196
Садок вишневий коло хати: 69, 323
Салливан Сер Артур: 334
Сама собі в своїй господі: 298
Самарянка: 297, 310
Самійленко В.: 356
Самійленко О.: 132
"Самостійна Україна": 194, 198, 208
сарказм у Ш.: 56, 57, 86, 87, 91, 93, 94, 95, 96, 270
Сартр Жан Поль: 222
сатира у Ш.: 37
Сверстюк Євген: 188, 312
"Світи Тараса Шевченка": 19
світогляд Ш.: 19, 20, 24, 94, 98, 153, 162, 290, 312, 313, 317, 323, 361
Selected Poetry: 359
Selections: Poetry. Prose: 359
Селянське подвір'я: 373
семантика символів: 297
Семенко Михайль: 221, 222
Серед розбійників: 297
Серед товаришів: 301
середньовіччя: 13, 19-21, 24, 26, 32, 35, 36, 306
"Серце і думка": 247
Сєров Олександр: 325
"Сикстинська мадонна": 307
символ, символіка: 9, 12, 23, 32, 33, 37, 54, 56, 71-74, 76, 80, 82-84, 87, 88, 89, 103-106, 111, 112, 117-119, 122, 123, 127, 131-133, 144, 184, 195, 205, 206, 230-232, 254, 339;
символ, символіка у Ш.: 37, 51, 54, 56, 71-74, 105, 106, 111, 119, 127, 132, 133, 144-146, 204, 205, 226, 234, 236-240, 247, 250, 253, 256, 258, 297, 299, 301-309, 323
символізм: 42, 123, 237, 241, 246
Симпсон Дж. В.: 356
Син Божий (див. ще *Ісус, Месія, Спаситель, Христос*): 30, 236, 242, 310, 311
синонімія у творах Ш.: 270
Синявський Олекса: 12, 271-276, 278-280, 282, 286
Сібеліюс Ян: 336
Six Lyrics from the Ruthenian of T. Shevchenko: 357
Сімович Василь: 275-277
Січинський Денис: 326
Скобелєв І.: 375
Сковорода Григорій: 287, 318, 319
Скорульський Михайло: 330
Скотт Вальтер: 167
Скрябін Олександр: 335
Скуратівський Вадим: 220
Слава: 304
Славутич Яр: 354, 411
Сліпа: 302
Сліпі ви, нищіє душею: 300
"Слово о полку Ігоревім": 269, 319
Словацький Юліуш: 92
"Словник мови Шевченка": 93, 94
Смаль-Стоцький Степан: 12, 208, 292
"Смертельна хвороба": 189
Смірко Федір (Вовк): 11

"Сніп, український декляматор": 356
Соболевський О.: 276
Сова Антоній
(Желіґовський Едвард): 348
Сокальський Петро: 325
Соколов І.: 297
Сократ: 289
"Сольоспів "Гетьмани, гетьмани" Миколи Лисенка до тексту із Шевченкових "Гайдамаків"...": 333
Сон ("Гори мої високії..."): 223
Сон ("У всякого своя доля..."): 23, 37, 94, 96, 99, 103, 119, 120, 125, 153, 202, 224, 234, 267, 330, 359
"Сон української ночі": 193-195, 197, 199-208
"Сонце заходить": 328
Songs of Ukraina...: 357
Соссюр Фердінанд де: 123-125
"Спадщина Кобзаря-Дармограя": 179
Спаситель (див. ще *Ісус, Месія, Син Божий, Христос*): 310, 311
співбесідник (див. ще *діялогічність, комунікація, реципієнт, читач*): 210, 211, 214
"Спільні риси побудування Шевченківської прози та його 'Журналу'": 165-181
"Спостереження над експресивними засобами в поетиці Шевченка": 45
Сріблянський-Шаповал Микита: 12, 13
Станкович Євген: 319, 328, 330
Старий Завіт: 156, 160, 162, 187, 191
Старець на кладовищі: 297-301, 304, 306, 307, 310-314
"Старославянизмы в языке Т. Шевченко": 270
"Старослов'янізми в функції іронії та сарказму в поезіях Т. Шевченка": 270
"Староцерковнослов'янська мова в поезії Шевченка": 265
Стасов: 335
Стебельська Аріядна: 222
Степняк Мирон: 207
Степовий Яків: 326
Стеценко Кирило: 326, 328, 329
Стоїть в селі Суботові: 121
Сторож на кладовищі: 298
Сторож на кладовищі. 1859: 298
"Страх і трепет": 185, 190
"Структурна єдність Шевченкових 'Давидових псальмів'": 152
Струмінський Богдан: 265, 411
Суботів: 219, 357
Сумцов Микола: 11
"Сучасність": 19
Сюїта самотности: 297, 298, 310, 374
сюрреалізм: 18, 36

Та не дай, Господи, нікому...: 299
"Танец смерти": 174
"Тарас Шевченко — поет, борець, людина": 361
"Тарас Шевченко": 330
"Тарас Шевченко в історії української та европейської музики XIX сторіччя": 316
"Тарас Шевченко і формування української наукової мови": 287
"Тарас Шевченко у жіночих студіях": 229
"Тарас Шевченко-Грушівський: Хроніка його життя": 179, 347
Taras Shevchenko, a Life: 360
Taras Shevchenko: The National Poet of Ukraine: 356
Taras Shevchenko: Ukrainian Poet: 361
Тарковські: 77
Тарнавська Марта: 358, 411
Тарнавський Максим: 91, 411
Тарнавський Юрій: 241
Тарновська Надія: 298, 312, 314

Тарновський Василь: 298
Творець (див. ще *Бог*): 23, 29, 33, 77, 312
"Творча праця Миколи Лисенка над Шевченковою поемою "Гайдамаки" і задум опери": 316
Тесей: 80
Тетерваковський: 76
Тетеря Павло: 196
Тече вода в синє море...: 70
Тече вода з-під явора...: 70, 74, 140
"Ти", категорія: 211
Тинянов Юрій: 127
Титарівна-Немирівна: 141, 238
Тичина Павло: 245
Тімберлейк А.: 286
Тіц Михайло: 329
Тобілевич Іван (Карпенко-Карий): 77, 81
Толстая Анастасія: 300
Толстой Лев: 67, 173, 177
Толстой Федір: 347, 348
Томашевський Б.: 134
Топольницькій Генріх: 326
Тополя: 302
Торсуєва І.: 67
"Трагедія індивіда і трагедія нації": 183
"Трактат Інструментації": 336
Транквіліон-Ставровецький Кирило: 317, 318
"Требник": 29
Три літа: 152-154, 157, 162, 163, 224, 273, 304, 307
Тризна: 156, 163
Тріо: 302
Тукальський, митрополит: 196
Тулуб Зинаїда: 360
"Туман, туман долиною": 325
Турґенєв Іван: 77
The Artist: 359
The Decline and Fall of the Romantic Ideal: 20
The Exile: 360
The Kobzar of the Ukraine: 357
The Poet as Mythmaker: 19, 360

У бога за дверима лежала сокира: 201
"У гаю, гаю вітру немає": 326
У неділеньку у святую...: 304
"У неділю вранці-рано": 325
У перетику ходила...: 140-143
"У Петербурзі після заслання: Джерелознавчі уваги": 347
Узнадзе Д.: 49
Україна у Ш.: 25, 39, 45, 54-57, 60, 61, 72-74, 78, 79, 86-89, 95, 103, 105-108, 110, 111, 118-121, 127, 131, 146, 147, 149, 185, 195, 197, 199, 200, 202, 205, 213, 217, 219, 225-227, 234-236, 238-240, 242, 248, 253, 257, 258, 323-325, 375 (Вкраїна: 74, 225; Украйна: 55, 57, 149, 289, 299)
"Україна irredenta": 193
"Україна via Европа": 220
Українка Леся: 74, 233, 240, 242, 289, 291, 356
українофільство: 197
українська літературна мова і Ш.: 153, 271-273, 281, 282, 287
Ukrainian Songs and Lyrics: 357
"Умре муж велій в власяниці: 188, 266
Усков Дмитрик: 297, 372, 373, 375, 376
Устиянович Микола: 69
Утоплена: 254
"Утоптала стежечку": 326

Фавст: 38, 87
Фант: 50
Федькович Юрій: 71
Федотов Георгій: 186
Федотова Глікерія: 77
фемінізм: 229, 232, 234-236, 240, 241

феміністична інтерпретація: 229, 233-236, 241
"Феноменологічний аспект категорії читача в творчості Тараса Шевченка": 210
"Феноменологія читання": 210
Фехнер Ґустав: 41
Фізер Іван: 7, 411
Филин Ф.: 273
Филипович Павло: 12, 18
Фідій: 21
Фіхте Йоганн Ґотліб: 19, 187
Флаєр М.: 286
фолкльор: 23, 83, 245, 247, 253, 255, 256, 304, 317, 324, 325, 327, 328;
фолкльор у Ш.: 18, 19, 30, 66, 69, 70, 71, 73-75, 205, 246, 251, 253, 287, 304
фонсимволізм: 48
Фотокнига "Незабутнє": 368
Фотолітописець Шевченкіяни: 367
фразеологія: 53, 58
Франко Іван: 189, 193, 197, 209, 214, 231, 240, 275, 277, 286, 289, 290, 356
"Фрегат Надежда": 177
Фрідріх Каспер Давид: 19, 23, 25
Фрідріх II: 25
Фройд Зіґмунд: 45, 256
Фромм Еріх: 231
"Функції слов'янізмів у лексиці Шевченка": 270
футуризм: 221, 222

Хамітов Назіп: 231
Харон: 86, 87, 323
"Хата": 350
Хата батьків: 373
Хвильовий Микола: 206, 234-236
Хіба самому написать...: 213
Хмельницький Богдан: 105-107, 124, 195, 198, 205, 206, 291
Хмельницький Тимофій: 291
Хмельницький Юрій: 196
"Холодний Яр": 163, 225, 357
Хомандюк Микола: 78, 79
Хом'яков Олексій: 188
християнство: 9, 19, 26, 28, 29, 162, 185, 188, 242, 306 28;
християнський світогляд: 9, 19, 20, 23, 187, 189, 222, 241, 242;
християнський світогляд Ш.: 20, 28, 29, 33, 43, 206, 223, 249, 312;
християнські мотиви в культурі: 10, 13, 19, 27, 72, 76, 188;
христ. мотиви у творчості Ш.: 32, 80, 125, 157, 160, 236, 241, 242, 306
"Християнство з пристрастю": 185
Христос (див. ще *Ісус, Месія, Син божий,Спаситель):* 20, 27-32, 83, 188, 190, 223, 236, 241, 242, 249, 306, 310-312
Хрущов Микита: 368
Художник: 165, 173, 174, 179, 301, 307, 359
художник (Ш. як художник): 176, 185, 186, 291, 297-299, 304-307, 309, 312, 313, 373-376

Царі ("Старенька сестро Аполлона..."): 93, 97, 266, 269
Цертелєв Микола: 248
Циган: 299, 301
Цимбалістий Богдан: 241

Чайковський Петро: 335, 336
Чамата Ніна: 66, 68, 139, 411
Чапленко Василь: 287, 292
Чарнецький Стефан: 291
Чепелик Володимир: 372, 375
Черемисіна М.: 125
Черкасенко Спиридон: 356
Чернишевський Микола: 218
Черторизька Тетяна: 287
"Чи ми ще зійдемося знову": 328

Чи не покинуть нам, небого...: 82, 313, 314
Чи то недоля та неволя...: 227
Чигирине, Чигирине...: 72, 94, 146, 225, 357
Чигиринський Кобзар: 46, 249, 274, 276, 278
Чижевський Дмитро: 18, 29, 30
читач, категорія (див. ще *реципієнт):* 45, 65, 91, 96, 129, 142, 165, 171, 173, 210-215, 220, 246, 247, 253, 258, 316
Чого мені тяжко, чого мені нудно...: 146
"Чорна рада": 234, 282
"Чотири настановчі промови": 185
Чуб Дмитро: 359
Чуковський Корній: 66, 121, 122
Чумаченко Анна: 245, 411
Чупринка Григорій: 356
Чурай Маруся: 240

Шагінян Маріетта: 18, 24, 32, 40, 165
Шамрай Агапій: 12
Шарден Телярд де: 85
Шартце Ольга: 359
Шафарик Павло: 272
Шахматов О.: 276
Шашкевич Маркіян: 69, 71, 74
Шевельов Юрій (Шерех): 18, 271, 272, 276, 281, 282, 287, 292, 362, 411
"Шевченківський Петербург": 347
Шевченкіяна: 361;
англомовна: 356, 358, 362;
образотворча: 367
"Шевченко в літературно-художній інтерпретації В. Пачовського": 193
"Шевченко в світлі епохи": 11
"Шевченко і церковнослов'янська мова": 265
"Шевченкова сепія "Старець на кладовищі": 297
шевченкознавство: 9-13, 91, 222, 354, 356, 358;
історія і розвиток ш.: 9;
раннє шевченкознавство в Канаді: 354
Шевченко як маляр: 17, 18, 30, 33-37, 248, 291, 299, 300, 302, 309, 312, 313
Shevchenko's Unforgotten Journey: 360
Shevchenko and the Critics: 19, 361
Shevchenko and The World: 361
Shevchenko the Man: the intimate life of a poet: 359
Шекспір: 83, 190, 191, 221, 358, 362
Шеллінґ Фрідріх Вільгельм: 25, 185, 187
Шерех Юрій (Шевельов): 18, 40, 189, 227
Шишацький-Ілліч Олександр: 347
Шіллер Фрідріх: 327
Шкловський Віктор: 124
Шкурупій Ґео: 222
Шлеґель Фрідріх: 19, 20, 23, 36
Шопен Фрідерік: 41, 335, 336
Шпенґлер Освальд: 80, 234
Штайнер Рудольф: 80
Штернберґ Вільгельм-Василь: 24, 175
Штогаренко Андрій: 328, 330
Шуберт Франц: 333, 334
Шубравський Василь: 81
Шуман Роберт: 333, 336

Щоголів Яків: 69, 73
Щоденник: 21, 22, 28, 30, 41, 94, 101, 166, 167, 172-180, 212, 304, 309, 313, 323, 348, 349, 359, 374, 375, 376
Щурат Василь: 164, 312

"Ювілейна збірка статий про Тараса Шевченка в соті роковини його народження": 354
Юнґ Карл Ґустав: 45, 83, 84, 86, 117, 233
Юнґе Катерина: 347, 348
Юнона: 111
Юпітер: 21, 111, 119
Юрій, святий: 27
Юродивий: 200

Я не нездужаю, нівроку: 27, 204
Яворницький Дмитро: 81
Ягве: 188
Як маю я журитися...: 327
Як умру, то поховайте... (Заповіт): 201, 206
Якби ви знали, паничі...: 94, 95, 226
*Якби з ким сісти хліба з'їсти...:*322
Якби мені, мамо, намисто...: 71, 143, 144
Якби мені черевики...: 71, 143, 144
Якобсон Роман: 50, 65, 123, 127
Яновський Борис: 335
Ярославна: 269, 319, 330
Яцюк Володимир: 297, 411

"1860 рік у Шевченковій творчості": 292
"6x0": 241

ПРО АВТОРІВ

АЖНЮК БОГДАН — д-р філол. наук, провідний науковий співробітник відділу соціолінґвістики Інституту української мови НАН України в Києві.

БОГАЄВСЬКИЙ ЮРІЙ — канд. філол. наук, надзвичайний повноважений посланець, генеральний консул України в Нью-Йорку (Америка).

БУЛАТ ТАМАРА — д-р філол. наук, музикознавець, кол. науковий співробітник Інституту мистецтвознавства і фолкльористики в Києві; від 1990-х рр. в Америці, генеральний секретар УВАН.

ДАНИЛЕНКО АНДРІЙ — канд. філол. наук, доцент Харківського педагогічного університету, докторант; стипендіянт Фулбрайта і НТШ в Нью-Йорку; автор досліджень з мовознавства.

ДАХНІЙ АНДРІЙ —канд. філос. наук, доцент катедри філософії Львівського національного університету імені Івана Франка.

ДУДКО ВІКТОР — канд. філол. наук, старший науковий співробітник відділу рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України.

ГІТІН ВОЛОДИМИР — канд. філол. наук, від 1980 р. — викладач російської мови у Гарвардському університеті (Америка).

ГОНЧАР ОЛЕСЬ (1918-1995) — визначний український письменник, помер у Києві.

ГУМЕЦЬКА АСЯ — д-р філол. наук, професор слов'янських мов і літератури в Мічіґанському університеті (Америка), кол. голова Амер. Асоц. Українських студій.

ЗБОРОВСЬКА НІЛА — канд. філол. наук, директор Центру ґендерних студій при Інституті літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України.

ЗІНЧУК ЛЮДМИЛА — канд. філол. наук, заступник директора (з наукової роботи) Державного музею Тараса Шевченка у Києві.

ЗУБРИЦЬКА МАРІЯ — канд. філол. наук, проректор (з навчальної роботи) Львівського національного університету ім. І. Франка; літературознавець.

КАМІНЧУК ОЛЬГА — канд. філол. наук, молодший науковий співробітник відділу давньої та класичної літератури Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України.

КОРОПЕНКО ІРИНА — канд. філол. наук, викладач української мови в Київському університеті; від 1990-х рр. викладач у Торонтонському університеті (Канада).

КОРОПЕЦЬКИЙ РОМАН — д-р філол. наук, професор слов'янських літератур у Каліфорнійському університеті (Америка).

ЛАСОВСЬКИЙ ЯРОПОЛК — д-р муз. наук, професор музики у Кларіонському університеті в Пенсильванії (Америка), композитор і дириґент.

МОЙСІЄНКО АНАТОЛІЙ — д-р філол. наук, завідувач відділу української мови Інституту українознавства при Київському університеті ім. Т. Шевченка.

МОРОЗ ЛАРИСА — д-р філол. наук, провідний науковий співробітник відділу давньої та класичної української літератури Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України.

НАХЛІК ЄВГЕН — канд. філол. наук, керівник Львівського відділення Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України.

ОНИШКЕВИЧ ЛАРИСА М. Л. ЗАЛЕСЬКА — д-р філол. наук, літературознавець і перекладач літератури, науковий співробітник Принстонського Дослідного Форуму, голова НТШ-Америки.

РОЗУМНИЙ ЯРОСЛАВ — д-р філол. наук, кол. професор і голова Славістичного факультету Манітобського університету (Канада), кол. голова УВАН Канади.

СЛАВУТИЧ ЯР — д-р філол. наук, кол. професор Славістичного факультету Альбертського університету в Едмонтоні (Канада); поет.

СТРУМІНСЬКИЙ БОГДАН (1930-1998) — д-р філол. наук, викладач слов'янських мов в університетах Польщі і від 1975 р. — у Гарвардському університеті; перекладач, помер в Америці.

ТАРНАВСЬКА МАРТА — канд. філол. наук, поет, бібліограф, живе у США. Недавні її видання *Розмови з вічністю* (зібрані поезії, 1999), *Автобіографія* (1998), *Ukrainian Literature in English*, 1980-1989 (анотована бібліографія, 1999).

ТАРНАВСЬКИЙ МАКСИМ — д-р філол. наук, професор слов'янських літератур у Торонтонському університеті (Канада) та директор Видавництва Канадського Інституту Українських Студій.

ФІЗЕР ІВАН — д-р філол. наук, професор слов'янських і порівняльних літератур Ратґерського університету (Америка); закордонний член-академік НАНУ.

ЧАМАТА НІНА — канд. філол. наук, старший науковий співробітник відділу давньої та класичної української літератури Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України.

ЧУМАЧЕНКО АННА — д-р філол. наук, професор Херсонського університету і голова Відділення історико-культурних проблем півдня України, ІМФЕ ім. М. Рильського НАНУ.

ШЕВЕЛЬОВ ЮРІЙ — д-р філол. наук, кол. професор Колюмбійського університету (Нью-Йорк, Америка), поч. през. УВАН США, закордонний член-академік НАНУ.

ЯЦЮК ВОЛОДИМИР — завідувач відділу Державного музею Тараса Шевченка у Києві.

обкладинка: *Богдан Певний, Андрій Кісь;*
мовна редакція: *Мирослава Прихода;* покажчик: *Наталія Бабалик;*
комп'ютерний набір: *Маруся Волосацька, Галина Дацюк;*
коректа: *Галина Дацюк,* технічна редакція: *Наталія Бабалик*
наклад: 2,000

ЗМІСТ 1-го ТОМУ

СВІТИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА. ЗБІРНИК СТАТТЕЙ ДО 175-РІЧЧЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ПОЕТА, за ред. Лариси М. Л. Залеської Онишкевич, Леоніда Рудницького, Богдана Певного, Тараса Гунчака, 1991, 488 с.

Від редакції: Світи Шевченка

Критика поетичним словом — *Юрій Шевельов*

1. ТАРАС ШЕВЧЕНКО І ДУХОВНІСТЬ
Шевченко і Біблія — *Ярослав Грицковян*
"А до того — я не знаю Бога" — *Леонід Рудницькій*
Філософія чи філо-софія Тараса Шевченка? — *Іван Фізер*
"Варнак" і "Москалева криниця" — *Наталя Іщук-Пазуняк*

2. ТАРАС ШЕВЧЕНКО І ЛІТЕРАТУРА
Живописаний Шевченко — *Богдан Рубчак*
Чи вичерпано "Москалеву криницю"? — *Ярослав Розумний*
Звукосимволізм у поезії Шевченка — *Ася Гумецька*

3. ТАРАС ШЕВЧЕНКО Й ІНШІ ПОСТАТІ
Повертаючись до теми "Шевченко і Куліш" — *Юрій Луцький*
Шевченко і Драгоманов — *Раїса Іванченко*
Шевченко і футуристи — *Олег Ільницький*
Тарас Шевченко і його доба у творчості Валерія Шевчука — *Марко Павлишин*

4. ТАРАС ШЕВЧЕНКО І КУЛЬТУРА
Зображення суспільного і політичного устрою у графіці Шевченка — *Дарія Даревич*
Амвросій Ждаха — ілюстратор "Кобзаря" — *Василь Ревуцький*
Микола Ґе і Тарас Шевченко. Слідами Миколи Ґе: Париж і Київ — *Юрій Шевельов*
Нарбут і Шевченко — *Сергій Білокінь*
Тарас Шевченко й історико-культурна спадщина українського народу — *Михайло Брайчевський*

5. ТАРАС ШЕВЧЕНКО І СУСПІЛЬСТВО
Шевченко — пророк *Омелян Пріцак*
До питання величі Шевченка:
самозображення поета *Григорій Грабович*
Довіку насущний *Іван Дзюба*
Шевченко і сучасна духовна ситуація *Микола Жулинський*
Феномен Шевченка *Євген Сверстюк*
Елемент морального родового закону
в поемі Т. Шевченка "Катерина" *Павло Мовчан*

6. ШЕВЧЕНКОЗНАВСТВО І ШЕВЧЕНКІЯНА
Моделі шевченкознавства в радянській
і нерадянській науці *Соломія Павличко*
Геній і платні коментатори його творчости *Ярослав Дзира*
Тарас Шевченко в радянській літературній
критиці в 1920-1960 роках. Шевченкознавство
на Україні в 1961-1981 роках *Петро Одарченко*
І за великим муром *Іван Чирко*
Шевченко в Японії *Казуо Накаі*

7. ADDENDUM
Наукові шевченкознавчі конференції в Нью-Йорку:
До історії шевченкознавчих наукових конференцій
Програми Шевченківських наукових конференцій
в Нью-Йорку *Ярослав Падох*

Звернення НТШ 1989 року

ПОКАЖЧИК

Про авторів і редакторів

ВИБРАНІ ПУБЛІКАЦІЇ НАУКОВОГО ТОВАРИСТВА ім. ШЕВЧЕНКА В АМЕРИЦІ

Літературознавство. Бібліотекарство

Богдан Ясінський, *ЛІТЕРАТУРНО-НАУКОВИЙ ВІСТНИК. Покажчик змісту. Том 1-109 (1898-1932), 2000, 542 с.*

СЛОВО. ЗНАК. ДИСКУРС. АНТОЛОГІЯ СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНОЇ ДУМКИ XX СТ., за ред. Марії Зубрицької при співпраці Лариси М. Л. Залеської Онишкевич та Івана Фізера (спільно із Львівським державним університетом ім. Івана Франка), Львів: Літопис, 1 вид., 1996, 634 с.; 2 вид., грудень 2001 (у друці).

СВІТИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА. ЗБІРНИК СТАТТЕЙ ДО 175-РІЧЧЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ПОЕТА, за ред. Лариси М. Л. Залеської Онишкевич, Леоніда Рудницького, Богдана Певного, Тараса Гунчака, 1991, 488 с.

Олег Ільницький, Гавриш Юрій, *КОНКОРДАНЦІЯ ДО ПОЕТИЧНИХ ТВОРІВ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА,* 4 томи, грудень 2001 (у друці).

Історія. Культурологія. Соціологія

TOWARDS AN INTELLECTUAL HISTORY OF UKRAINE. AN ANTHOLOGY OF UKRAINIAN THOUGHT FROM 1710 TO 1995, ed. by Ralph Lindheim and George S.N. Luckyj (спільно з видавництвом University of Toronto Press), 1996, 420 pp.

UKRAINE AND UKRAINIANS THROUGHOUT THE WORLD. A DEMOGRAPHIC AND SOCIOLOGICAL GUIDE TO UKRAINE AND UKRAINIANS THROUGHOUT THE WORLD, ed. by Ann Lencyk Pawlichko (спільно з видавництвом University of Toronto Press), 1994, 526 pp.

Мирослав Прокоп, *НАПЕРЕДОДНІ НЕЗАЛЕЖНОЇ УКРАЇНИ. СПОСТЕРЕЖЕННЯ І ВИСНОВКИ* (збірка статтей про події і політичних діячів в Україні 1917-1990 рр.), 1993, 647 с.

ПРО УКРАЇНСЬКИЙ ПРАВОПИС І ПРОБЛЕМИ МОВИ. Збірник доповідей мовної секції 16-ої річної Конференції Української Проблематики. Урбана-Шампейн, Ілл., 20-25 червня 1997, за ред. Лариси М. Л. З. Онишкевич, Асі Гумецької, Андрія Даниленка, Марії Зубрицької, Дмитра Штогрина, 1997, 233 с.

UKRAJINSKO-ČESKÝ SLOVNÍK/УКРАЇНСЬКО-ЧЕСЬКИЙ СЛОВНИК (спільно з Академією Наук Чеської Республіки і Національною Академією Наук України), укладачі Андрей Куримський, Ружена Шишкова і Ніколай Савицький, 1994-1996, тт. 1-2, 1377 с.

ЗБІРНИК ПАМ'ЯТІ ІВАНА ЗІЛИНСЬКОГО (1879-1952). СПРОБА РЕКОНСТРУКЦІЇ ВТРАЧЕНОГО ЮВІЛЕЙНОГО ЗБІРНИКА З 1939 Р., за ред. Юрія Шевельова, Олекси Горбача і Миколи Мушинки, вступні статті Юрія Шевельова і Миколи Мушинки, 1994, 584 с.

За повним каталогом видань Наукового Товариства ім. Шевченка в Америці писати до:

Shevchenko Scientific Society
63 Fourth Ave.
New York, NY 10003-5200
USA

факс: (212) 254-5239 тел.: (212) 254-5130 info@shevchenko.org